DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT BILDERN UND NOTEN

HERAUSGEGEBEN VON KAPELLMEISTER

BERNHARD SCHUSTER

ACHTER JAHRGANG

VIERTER QUARTALSBAND

BAND XXXII



VERLEGT BEI SCHUSTER & LOEFFLER

BERLIN UND LEIPZIG

1908—1909

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Music
ML
5
.M845
v. 8
PT.4

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Transfer to
Music
6-21-65

INHALT

	Seite
Edgar Istel, Richard Wagners Oper „Das Liebesverbot", auf Grund der handschriftlichen Originalpartitur dargestellt	3
Eugen Mehler, Die neuen Klavier-Auszüge der Werke Richard Wagners. Eine Anregung	48
Neue Wagner-Literatur	51
Adolf Hess, Zwanzig Briefe P. I. Tschaikowsky's, übersetzt und erläutert	67
Max Steinitzer, Zum sechszigsten Geburtstage Hugo Riemanns	95
Wilhelm Altmann, Friedrich Gernsheim	99
Arthur Smolian, Die zweite Musik-Fachausstellung (Leipzig, vom 3. bis 15. Juni 1909)	105
Albert Maecklenburg, Über die Natur des Quartsextakkordes und seine Anwendung. Ein Beitrag zur Tonphilosophie	131
Georg Richard Kruse, Der Vater Otto Nicolais	150
Martin Frey, Musikalisch-kritische Untersuchungen	171
Wilhelm Weber, Georg Schumann. Eine Studie	195
Georg Schumann, Wie ich Musiker wurde	214
Wilhelm Altmann, Christian Sinding	218
Hermann Wetzel, Die Klaviermusik Friedrich Kiels	228
Paul Bornstein, Friedrich Hebbel in seinen Beziehungen zu Musik und Musikern	259
Eugen Schmitz, Zu Richard Wagners „Liebesverbot"	290
Georg Kaiser, Die Bayreuther Festspiele 1909	294
Margarethe Strauß, Die Aufgabe des Frauenverbandes für die Richard Wagner-Stipendienstiftung	299
Georg Lange, Zur Gesundung des Gesangunterrichtes	323
Walter Howard, Die Seele im Ton der menschlichen Stimme	331
Franz Haböck, Die physiologischen Grundlagen der altitalienischen Gesangschule	337
Ottmar Rutz, Das Musikalische im gesprochenen Wort	348
Arthur Stubbe, Zur Reform des Chorgesanges	352

Revue der Revueen	55. 109. 182. 301. 375
Besprechungen (Bücher und Musikalien)	51. 248. 309. 382
Anmerkungen zu unseren Beilagen	63. 128. 192. 256. 320. 384

Digitized by Google 204655 Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

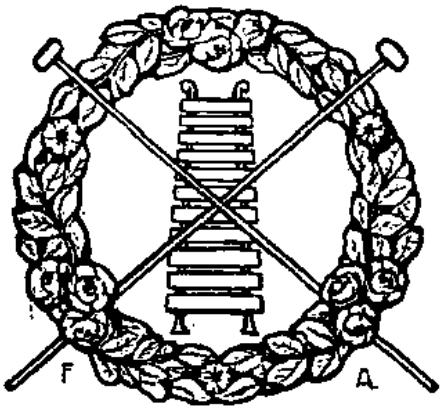
INHALT

Kritik (Oper)

	Seite
Augsburg	58
Berlin	185
Bern	112
Brünn	112
Dresden	58
Freiburg i. B.	112
Köln	186
Lemberg	59
Lüttich	112
Metz	113
Moskau	113
Paris	113
Philadelphia	116
Reichenberg i. B.	117
Stettin	117
Straßburg i. E.	59
Tsingtau	59

Kritik (Konzert)

	Seite
Augsburg	117
Barmen	117
Bern	118
Bordeaux	59
Boston	186
Bromberg	118
Brünn	118
Chemnitz	187
Cincinnati	253
Darmstadt	60
Erfurt	119
Freiburg i. B.	187
Gießen	119
Görlitz	254
Gotha	61
Hagen	120
Heidelberg	61
Jena	120
Kopenhagen	61
Lübeck	188
Lüttich	121
Metz	122
Moskau	122
München-Gladbach	123
Nordhausen	123
Osnabrück	189
Paris	124
Pforzheim	125
Reval	189
Rostock	61
Speyer	254
Straßburg i. E.	61
Teplitz-Schönau	62
Tsingtau	125
Verden	126
Winterthur	189
Worms	126
Würzburg	62
Zittau	255
Zwickau	127



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

NAMEN- UND SACHREGISTER

ZUM IV. QUARTALSBAND DES ACHTEN JAHRGANGS DER MUSIK (1908/9)

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

dall'Abaco 319.
Abendroth, Hermann, 188.
Abert, Hermann, 311.
Abert, J. J., 127.
A cappella-Verein (Zwickau) 127.
Achterberg, Helene, 119.
Adam, Alexander, 122. 127. 188.
Adler (Auditeur) 154.
Adolph, Claire, 123.
Agloda, Olga, 298.
Agricola, Joh. Fr., 346. 368.
Agricola, Martin, 107.
Akademie der Tonkunst (Erfurt) 119.
d'Albert, Eugen, 58. 61. 107. 112. 113. 175. 200. 250. 289.
Albrecht, K., 94.
Alten, Bella, 297. 298.
Altmann, Wilhelm, 46. 171. 238. 256.
Altmann-Kuntz, Margarete, 62. 122.
Amato (Sänger) 116.
Ammann, Ludwig, 58.
Ander, Aloys, 384 (Bild).
d'Andrade, Francesco, 112. 185. 254.
Ankenbrank, Wolfgang, 62. 122.
Anselm von Flandern 326.
Ansorge, Conrad, 187.
Apel, Theodor, 63.
Arensky, Anton, 125. 127.
Aristoteles 338. 342. 344.
Arlberg, Hjalmar, 121.
Armin, George, 362. 363.
Arnaud, Germaine, 60.
Arnoldson, Sigrid, 112.
Artôt, Désirée, 384.
Artôt de Padilla, Lola, 61. 185. 254.
Asclepiades 339.
Aspelmayr, Franz, 319.
Auber, D. E., 290.
Auer, Albert, 108.
Augusta, Kaiserin, 156.
Avicenna 339.
Azzolini (Sängerin) 121.
Bach, Ewald, 260.
Bach, Joh. Chr., 254.
Bach, Johann Sebastian, 59. 60. 61. 62. 107. 117. 118. 120. 121. 122. 127. 143. 179. 181. 187. 188. 189. 202. 220. 226. 232. 237. 240. 241. 247. 253. 254. 255. 312. 314. 315. 316. 319. 364.
Bach-Verein (Zittau) 255.
Bachmann, Chr., 14.
Bacilly 346.
Backhaus, Wilhelm, 60. 187.
Bade, Philipp, 254.
Baklanow 113.
Balakirew, Mili, 67. 69. 72. 86. 88. 90.
Balling, Michael, 298.
Balta, Karl, 112.
Bamberg, Felix, 267.
Bargiel, Woldemar, 171.
Barrère, George, 253.
Barth'sche Madrigalvereinigung 117. 187.
v. Bary, Alfred, 297. 320.
Bäßler 327.
v. Bassus, Th., 309.
Bastier, Paul, 269.
Battistini (Sänger) 59.
Battke, Max, 364.
Bauer, Harold, 121.
Bauer, Julius, 14.
Baumbach, Rudolf, 126.
Baumfelder, Friedrich, 211. 217.
v. Baußnern, Waldemar, 117. 318.
Bayrhammer, Max, 120.
Bechstein, C., 106.
Beck, Oskar, 351.
Becker, Albert, 254.
Becker, C. F., 107.
Becker, Hugo, 188.
Beckershaus, Frida, 189.
Beckmann-Tscherbina, Helene, 122.
Beer-Walbrunn, Anton, 188.
Behrens, Cl., 189.
van Beethoven, Ludwig, 5. 6. 59. 60. 61. 62. 63. 107. 112. 113. 119. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 127. 137. 138. 143. 146. 171. 172. 175. 186. 187. 188. 197. 205. 216. 220. 226. 231. 232. 233. 234. 235. 237. 241. 244. 245. 246. 247. 254. 255. 261. 262. 270. 292. 319.
Bellini, Vincenzo, 6. 13.
Benda, Georg, 313.
Bender, Paul, 60.
Benedikt, Julius, 114. 116.
Benedict, Sigmund, 299.
Benner, Paul, 191.
Bennett, W. St., 310.
Benoit, Peter, 192 (Bild).
Bérard-Blanchet 346.
Berg, A., 255.
Berg, Marie, 60.
Berger, Wilhelm, 60. 100. 121. 187.
Beringer, J. A., 51.
de Bériot, Ch.-A., 216.
Berlioz, Hector, 118. 120. 121. 122. 124. 125. 126. 188. 189. 254. 309.
Bernis, Adelheid, 151.
Bernouilli, E., 310.
Berson, Dr., 153. 163. 164.
Berthold, Max, 126.
Berthoud, Eugen, 190.
Bertoni, Ferdinando, 309.
Bessel, Wassili, 69. 72. 91.
Bethge, G., 170.
Bethmann, Heinrich, 63. 64.
Betz, Franz, 52. 295. 384.
Bibliothek, Königliche zu Berlin, 106.
Biden, Sidney, 188.
Bie, Oskar, 144.
Bieling, Hermann, 255.
Biester, Theodor, 122.
Bilk, Jacques, 113.
Birkner (Rittergutsbesitzer) 151. 162.
Birrenkoven, Willi, 185.
Bischoff, Hermann, 188.
Bischoff, Johannes, 186.
Bismarck 294.
Bisson, Alexandre, 114.
Bizet, Georges, 112. 113.
Bjelajew, M. P., 89. 92.
Blanchet, Emil, 190.
Blech, Leo, 58.
Bleyle, Karl, 254.
Blumauer, Aloys, 282.
Blume, Emil, 126.
Blume, Heinrich, 384.
Blumner, Martin, 211.
Blüthner, J, 106.
Bobrick, Fr., 170.
Bock, G., 167.
Bock, L., 254.
Böcklin, Arnold, 122.
Böckmann (Sänger) 189.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Bodenstein, Ernst, 127.
de Boer, Willem, 191.
Bogdanowitsch 113.
Boehe, Ernst, 61.
Böhler, Otto, 320.
Bohlmann, Theodor, 253.
Boehm, A. P., 187.
Böhm, Georg, 187. 314.
Böhm-van Endert, Elisabeth, 186.
Böhme-Köhler, Auguste, 108.
Böhn, Gudbrand, 219.
Boieldieu, F. A., 112.
Boito, Arrigo, 112.
Bökemann, Anna, 59. 126.
Bokemeyer, Elisabeth, 126. 127.
Bontempi, G. A., 343.
Borchers, Gustav, 330.
Borchers, Henny, 59.
Borgström, Hjalmar, 227.
Boerner, C. G., 106.
Bornstein, Paul, 320.
Bordogni, Marco, 372.
Borodin, Alexander, 59. 67. 71. 80. 90. 93. 94. 121. 122. 127.
Börresen, H., 61.
v. Bose, Fritz, 188.
Bossi, Enrico, 119. 126.
Bößneck-Wilhelmj, Elisabeth, 127.
Bote, Ed., & Bock, G., 91. 167. 175. 177. 200. 205. 212. 213.
Boulogne (Sänger) 113.
Bovicelli, G. B., 343.
Brahms, Johannes, 60. 61. 62. 102. 117. 118. 119. 120. 121. 122. 125. 126. 127. 171. 187. 188. 189. 196. 197. 199. 204. 205. 207. 208. 209. 210. 223. 226. 229. 232. 233. 234. 239. 241. 244. 245. 246. 247. 253. 254. 255. 288. 314.
Brahms-Verein (Moskau) 123.
Brahy (Dirigent) 121.
Brand (Lithograph) 384.
Brandes, Friedrich, 249.
Brandstetter, Prof., 128.
Brandt, Marianne, 52. 384.
Brauer, Maria, 300.
Braun, Carl, 122. 254. 297. 298.
Braunfels, Walter, 188.
Brause, Hermann, 118. 123.
Brecher, Gustav, 185.
v. Bredow, Georg, 155.
Breitkopf & Härtel 169. 170. 199. 203. 205. 206. 207. 212. 277. 317.
Bremer, Anni, 255.
Bremer, Fritz, 107.
Brendel, Franz, 107.
Breuer, Hans, 112. 298.
Breuning-Storm, Frl., 61.
Brieger, Eugen, 118.
Briesemeister, Otto, 118. 125. 255. 298.
Broschi, Carlo, 384.
Bruch, Max, 62. 102. 103. 118. 120. 122. 127. 216. 225. 226. 254.
Bruckner, Anton, 62. 118. 119. 122. 123. 124. 125. 187. 254.
Brucks, Otto, 113.
Brun, Fritz, 118. 191.
Brune, H., 126.
Bruno, Georg, 58.
Buff-Hedinger, Emilie, 61.
Bülau, Wolfgang, 121.
v. Bülow, Cosima, 269. 273. 278. 279. (Siehe auch unter Cosima Wagner.)
v. Bülow, Hans, 52. 53. 231. 232. 233. 246. 268. 269. 273. 280. 283. 359.
Bulthaupt, Heinrich, 208.
Bulwer, Lytton, 54.
Bulytschew, W., 123.
Bungert, August, 230. 231. 238.
v. Bunsen, Frhr., 156.
Bünte 355.
Burchardt, Marga, 185.
Bürde-Ney, Jenny, 384.
Burgstaller, Alois, 298.
Burmester, Willy, 60. 61. 188.
Busch, Wilhelm, 317.
Buschbeck, Mizzi, 112.
Busoni, Ferruccio, 120. 124. 125. 317.
Bussard, Hans, 113.
Buttstedt, Joh. Heinrich, 326. 330.
Buxtehude, Dietrich, 314.
Caccini, Giulio, 343.
Cäcilienverein (Bern) 118.
Cäcilienverein (Frankenthal) 255.
Cäcilienverein (Kaiserslautern) 254.
Cäcilienverein (Kopenhagen) 61.
Cäcilienverein (Ludwigshafen) 255.
Caecilia-Verein (München-Gladbach) 123.
Cäcilienverein (Pirmasens) 255.
Cäcilienverein (Speyer) 254.
Cahnbley-Hinken, Tilly, 61. 120. 125. 188.
Caldara, Antonio, 319.
Calderon de la Barca 58. 262.
Calmus, Georgy, 313.
Calvé, Emma, 116.
Calvisius, Sethus, 107. 326.
Campe, Julius, 280. 281.
Canova 208.
Capellen, Georg, 317.
Capet, Lucien, 59.
Carré, Marguerite, 62. 115.
Carreño, Teresa, 120. 121. 188.
Caruso, Enrico, 116.
Casals, Pablo, 60. 118. 121. 187.
Casals-Suggia, Guilhermina, 118.
v. Caspari, Marie, 152. 168.
Caspar (Worms) 126.
Casserius 338.
de Castro, Orobio, 127.
Certani, Alessandro, 189.
Chabrier, Emanuel, 121.
Chambellan (Sängerin) 113.
Chamberlain, H. St., 20. 28. 54. 283.
Charlier, L., 121.
Charpentier, Gustave, 186.
v. Chelius, Oskar, 288.
Cherubini, Luigi, 112. 189.
Chevalier, F., 384.
Chop-Grönevelt, Celeste, 189.
Chopin, Frédéric, 61. 107. 121. 122. 125. 127. 171. 175. 177. 187. 229. 232. 237. 239. 241. 242. 244. 316.
Chrysander, Friedrich, 309. 310. 337.
Cicero 338.
Cincinnati-Streichquartett 253.
Cincinnati-Trio 253.
Clark (Dirigent) 253.
Clément (Sänger) 112. 115.
Cléricy du Collet, M., 370.
Cleve, Halfdan, 227.
Cloß, Margarete, 254.
Clutsam-Klaviatur 106.
Collé 313.
Collin, Willy, 112.
Concone, Giuseppe, 372.
Concordia (Freiburg i. B.) 188.
Corduan (Buchhändler) 168.
Corelli, Arcangelo, 121.
Cornelius, Peter, 117. 126. 259. 260. 273. 274. 275. 276. 277. 278. 279. 281. 282. 288. 289.
Cortolezis, Fritz, 14. 60.
Cortot, Alfred, 121.
Corvinus, Lorenz, 298.
Coßmann, Bernhard, 94.
Couperin, François, 316.
Courvoisier, Walter, 117.
Crickboom, M., 59. 121.
Crusen, Georg, 59.
Cui, César, 121.
Culp, Julia, 60. 61. 118. 125. 187. 188. 254.
Curwen, Dr., 326.
Dalmorès, Charles, 59.
Damm, Gustav, 175.
Damrosch, Walter, 253.
Daene (Organist) 121.
Dannreuther, Ed., 52.
Daponte, Lorenzo, 58.
Dargomyschski, Alexander, 67.
Dasch, Albert, 63.
Dauriac, Lionel, 54.
David, Ferdinand, 107.
David, K. H., 191.
Davray, Irma, 113.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Dawison, Max, 297. 298.
Debussy, Claude, 59. 61. 62. 116. 121. 122. 125. 186. 189.
Debefve, Jules, 121.
Debogis, Marie Louise, 297. 298.
Debrois van Bruyck, Karl, 260. 265. 266. 276.
Dechert, Hugo, 62. 212.
Decsey, Ernst, 320.
Dehmlow, Hertha, 298.
Dehn, Siegfried, 230. 240.
Deichmann (Theaterdirektor) 165.
Delibes, Leo, 121.
Deman, Rudolf, 125.
Dennery, Mathilde, 127.
Deppe, Adolf, 117.
Deppe (Komponist) 121.
Descartes, René, 51.
Dessau, Bernhard, 119. 120.
Dessoir, Susanne, 60. 123. 188. 254.
Destinn, Emmy, 116. 384 (Bild).
Diebold, Franz, 188.
Diehl, Prof., 127.
Dietrich, Albert, 123. 192 (Bild).
Dietz, Johanna, 117. 119.
Dingelstedt, Franz, 267. 268. 269. 271. 272. 274.
Dinger, Hugo, 51.
Diocles 339.
Dispas, Frl., 121.
Dobbert, P., 123.
Dodart 346.
v. Dohnányi, Ernst, 118. 188. 189. 254.
Doehring, Heinrich, 170.
Doles, Joh. Fr., 107.
Domchor (Verden) 126.
Donizetti, Gaetano, 112. 309.
Donizetti, Giuseppe, 309.
Doret (Komponist) 112.
Döring, Prof., 254.
Döring, Frau (Pianistin), 254.
Dorn, Heinrich, 166. 168.
Dornbusch, Max, 62.
Dost, W., 187.
Drachmann, Holger, 222.
Draeseke, Felix, 127. 187.
Drumm, Else, 254.
Drumm, O., 254.
Duboin, Olga, 125.
Dukas, Paul, 59. 126.
Dumersan, Marion, 35.
Dumont-Lamarck 121.
Duncan, Isadora, 116.
Duprez, G. L., 384.
Durand (Verleger) 49.
Durante, Francesco, 311.
Durante, Ottavio, 343.
Durigo, Ilona, 122.
Dvořák, Anton, 62. 120. 121. 127. 187. 253.
van Dyck (Sängerin) 121.
Dux, Claire, 186.
Eames, Emma, 116.
Eberhardt, Goby, 123.
Ebner, Berta, 58.
Eckert, Karl, 52.
v. Eckhoven, Dr., 123.
Ehrenberg, Julie, 169.
v. Eichendorff, Joseph Frhr., 232. 317. 318.
Eisenberger, Severin, 255.
Eitz, Carl, 328. 329. 330.
Eldering, Bram, 319.
Elgar, Edward, 253.
Eliason 99.
Ellis, A. E., 53.
Elman, Mischa, 253.
Engel (Direktor) 167.
Engell, Birgit, 118. 122.
Englerth, Gabriele, 112.
Ephilistiones 339.
Epp, Albert, 125.
Erasistratos 339.
Erdmannsdörfer, Max, 94.
Erler-Schnaudt, Anna, 124.
Ern, Henri, 253.
Ernest, Gustav, 187.
Ernst, Henny, 58.
Ernst Ludwig, Großherzog von Hessen, 60.
Eulenberg, Herbert, 11.
Eulenburg, Ernst, 105. 108.
Everts, E., 123.
van Eyken, Heinrich, 251.
Fabricius ab Aquapendente, Hieronymus, 338. 339. 340. 341. 342. 344. 345. 346.
Fabry, Elsa, 58.
Falke, Gustav, 317.
Faltin, Frau, 121.
Faßbaender, Peter, 112. 190.
Faßbender, Zdenka, 186.
Faust, Albert, 125.
Fawart 313.
Feinhals, Fritz, 185.
Feinmüller (Sänger) 45.
Feldt, H., 124.
Fenten, Wilhelm, 188.
Feo, Francesco, 311.
Ferdinand, König von Bulgarien, 295.
Ferir 253.
Ferrein 346. 368.
Ferrier, Paul, 114.
Feuerbach, Ludwig, 283.
Fidelia (Speyer) 254.
Fischer, C. A., 211. 216.
Fischer, Franz, 52.
Fischer, Hugo, 121.
Fischer, Konrad, 248.
Fischer, Richard, 61. 120.
Fischer, W., 188.
Fischer (Sondershausen) 187.
Fischer-Maretzki, Gertrud, 61. 119.
Fiedler, Max, 186.
de Flagny, Lucien, 190.
Fleck, Fritz, 188.
Flesch, Karl, 319.
Fleischer-Edel, Katharina, 297.
v. Flotow, Friedrich Frhr., 113. 312.
Folville, Frl., 121.
Fontana 151.
Forberg, Rob., 221.
Foerster, Anton, 119.
Förster & Co. 105. 106.
Foucault, Jean, 122.
Franck, César, 59. 62. 121. 122. 125. 190. 191. 254.
Frankenstein, Ludwig, 14.
Franz, Robert, 138. 139. 188. 232.
Frassini, Natalie, 384.
Frauenquartett, Hamburger, 189.
Freitag, Gustav, 188.
Frey, Adolf, 317. 318.
Frey, Emil, 125.
Frezzolini, Erminia, 158.
Fricke, Richard, 52.
Friedland, Martin, 120.
Friedman, Ignaz, 127.
Friedrich August, König v. Sachsen, 105.
Friedrich Wilhelm, Prinz v. Preußen, 105.
Frodl, Karl, 62.
Fuchs, Anton, 186.
Fuchs, Maria, 122.
Fugère (Sänger) 115.
Fürstner, Adolf, 213. 227.
Fuß, Georg, 156.
Gabler-Fritz, Frau, 254.
Gabriel (Sänger) 113.
Gade, Niels W., 107. 123. 127.
Gadski, Johanna, 186.
Gafori, Franchino, 106.
Galenus 338. 339. 341. 346.
Gambale, Emanuele, 327.
Ganz, Rudolf, 122.
Garcia, Manuel, 366. 368. 384.
Garden, Mary, 116.
Gartner 261.
Gausche, H., 61.
Gay, Maria, 116.
Gebauer (Organist) 119.
Geibel, Emanuel, 281. 288.
Geim, W., 59.
Geis, Joseph, 185. 186.
Geiße-Winkel, Nicolaus, 297.
Geist, W., 61.
Geistinger, Marie, 384.
Gelbke, Hans, 123.
Genzmer (Assessor) 167.
George, Stefan, 60. 289.
Gerber, P., 365.
Gerhardt, Paul, 127.
Gerhold (Sängerin) 62.
Germer, Heinrich, 171. 175. 176.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Gernsheim, Friedrich, 61. 99 ff (F. G.). 128 (Bild). 254.
Gerstäker (Sängerin) 189.
Gesangverein (Verden) 126.
Gesangverein, Akademischer (Gießen), 119.
Gesangverein, Bürgerlicher (Jena), 121.
Gesangverein, Städt. (Hagen), 120.
Geßner, Hermine, 58.
Gevaërt, F. A., 121.
Gewandhaus-Quartett 119.
Geyer, Benjamin, 51.
Geyer, Ludwig, 51.
Geyer, Stefi, 118. 120. 188.
Geyer-Dierich, Meta, 119.
Gibelius, Otto, 327.
Gille, Hermann, 185.
Giltsch, Karl, 106.
Girod (Sänger) 112.
Glaesel jun., Ludwig, 105.
Glasenapp, C. Fr., 20. 35. 51. 53. 281. 283.
Glazounow, Alexander, 113. 120.
Glinka, Michael, 93.
Glover, Miß, 326.
Gluck, Chr. W., 80. 112. 113. 119. 255. 270. 294. 309. 311.
Göbel, August, 120.
Goffin (Komponist) 121.
Gogol, N., 68. 113.
Göhler, Georg, 125. 249.
Goldbach 339.
Goldmark, Carl, 62. 112. 113. 127.
Goldoni, Carlo, 125. 313.
Goldschmidt, Hugo, 310. 337.
Göllner, August, 319.
Golther, Wolfgang, 50. 60.
Gorter, Albert, 62.
Göschen, G. J., 311. 312.
Goschimali, J. W., 94.
Gossec, F. J., 121.
Goethe, Johann Wolfgang, 96. 188. 231. 250. 259. 283. 285. 316. 317. 318. 349. 350.
Goethe, Walther, 144.
Göttmann, Adolf, 106.
Götz, Carl, 188.
Goetz, Hermann, 120. 186. 189.
Götze, Ernst, 125.
Goetze, Marie, 60. 254.
Gounod, Charles, 68. 79. 80. 224.
Gouvy, Th., 62.
Gozzi, Carlo Graf, 11.
Graebert (Dirigent) 122.
Grabow, Gräfin, 151.
Grade 168.
Grassegger, Franz, 113.
Graun, K. H., 327. 372.
Graun-Oliva 255.
Graupner, Christoph, 107.
Graziani 370.
Gré 168.
Greßnick, A. F., 121.
Grétry, A. E. M., 113. 121.
Grieg, Edvard, 117. 119. 121. 123. 127. 189. 218. 219. 221.
Griesmer, Bertha, 117.
Grillparzer, Franz, 51. 279.
de Groote, Hendrik, 121.
Grosch, Georg, 127.
Großmüller (Dirigent) 254.
Grotrian, Steinweg Nachf., 105.
Grunsky, Karl, 51. 311.
Gruszinski (General) 151.
Grützmacher, F., 61.
Gudehus, Heinrich, 52.
Guggenheim (Sänger) 126.
Guido von Arezzo 325.
Guilmant, Alexandre, 123.
Gulbranson, Ellen, 297. 320 (Bild).
Gungl, Josef, 214.
Gunther, Theodor, 61.
Gura, Eugen, 52. 384 (Bild).
Gura, Hermann, 185.
Gürzenich-Quartett 120.
Guszalewicz, Alice, 118.
Gutheil-Schoder, Marie, 112.
Gutzkow, Karl, 283.
Guttmann, Oskar, 370. 371.
Haas, Josef, 315.
de Haan, Willem, 60.
de Haan-Manifarges, Pauline, 123.
Haberl, Benno, 119.
Hachmeister, Paul, 59.
Häckel, Ernst, 248.
Hafgren-Waag, Lili, 297. 298.
Hahn (Geiger) 253.
Halévy, F., 113.
Halir, Karl, 62. 212.
Halir-Quartett 254.
Hallwachs-Zerny, Frida, 119.
Hals, Gebrüder, 219. 221.
Hamann, H., 254.
Hamel (Komponist) 121.
Hammer (Sänger) 59.
Hammerstein, Oscar, 116. 186.
Händel, G. F., 107. 118. 122. 123. 187. 202. 254. 310. 316. 364.
Hanisch, Max, 117.
Hänlein, Albrecht, 188. 255.
Hansen, Wilhelm, 221.
Hanslick, Eduard, 140. 259. 260. 261. 265. 288. 295.
Hansmann, W., 119.
Harriers-Wippern, Louise, 384.
Harteveldt, W., 123.
v. Hartmann, Eduard, 248.
Hartung, Anna, 119.
Haesen (Instrumentenmacher) 153.
Hasse, Joh. Adolph, 311.
Hasse, K., 187.
Hasse, Max, 63.
Hasselmans, L., 124.
Haßler, Alfred, 190.
Haßler, Hans Leo, 187.
Hauff, F. E., 99.
Hauptmann, Moritz, 99. 107. 132. 134. 135.
v. Hausegger, Hertha, 300.
v. Hausegger, Siegmund, 126. 288.
Häußler, Karl, 58.
Haußmann, G., 107.
Havemann, Gustav, 60. 61. 125. 126.
Haydn, Joseph, 60. 61. 62. 107. 120. 121. 122. 123. 125. 127. 159. 164. 174. 187. 189. 216. 220. 254. 255. 309.
Hebbel, Christine, 260. 261. 272. 273.
Hebbel, Friedrich, 51. 62. 259 ff (F. H. in seinen Beziehungen zu Musik und Musikern). 318. 320 (Bild).
Heckel, Emil, 51.
Heckel, Karl, 51.
v. Heeringen, Ernst, 327.
Hegar, Friedrich, 188. 254.
Hegar, Johannes, 61. 120.
Hegner, Anna, 189.
Heidrich, Maximilian, 364.
Heine, Gustav, 271.
Heine, Heinrich, 6. 231. 316. 317. 350.
Heinemann, Alexander, 61.
Heinse, J. J. W., 6. 311.
Hekking, André, 59.
Hekking, Gérard, 122.
Helene Pawlowna, Großfürstin, 69. 73. 75.
Heller, Stephen, 99. 235. 239. 242.
Heller, Frau (Sängerin), 59.
Heller (Theaterdirektor) 59.
Hellmrich, R., 188.
Hellmrich-Bratanitsch, Frau, 188.
Hellwig'scher Chorgesangverein (Görlitz) 254.
v. Helmholtz, Hermann, 329. 366.
Helsted, Gustav, 61.
Hempel, Frida, 61. 186.
Henckell, Karl, 201.
Hensel, Heinrich, 122.
Henzmann, E., 118.
Herder, Joh. Gottfried, 231. 294.
Hermann, Agnes, 122. 298.
Hermann, Hans, 60.
Hérode, Frl., 121.
Herrlich, Käthe, 123.
Herrmann, Clara, 188.
v. Herzogenberg, Heinrich, 107. 118.
Heß, Heinz, 113. 312.
Heß, Ludwig, 123. 188.
Heß-Schroeder-Quartett 253.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Heß van der Wyk, Theodor, 120.
Hesse, Adolph Friedrich, 192 (Bild).
Heßlöhl 298.
Hey, Julius, 52. 384.
Heydenbluth, Hugo, 118. 126.
Heymann, Karl, 100.
Heyse, Paul, 201. 256.
Hielscher, Paul, 208.
Hilgermann, Paula, 112.
Hill, Karl, 52.
Hiller, Ferdinand, 107.
Hiller, Joh. Adam, 187. 189. 309. 313.
Hinrichsen, Henry, 107.
Hippokrates 339.
Hirsch, Paul, 106.
Hitzler 327. 372.
v. Hochstetter, General, 151. 165.
Hof- und Domchor (Berliner) 254.
Hoffmann, E. T. A., 156. 250. 294.
Hofkapelle, Karlsruher, 125.
Hofkapelle, Meininger, 60. 121. 187. 255.
Hofkapelle, Stuttgarter, 125.
Hofkapelle, Weimarer, 61.
Hofmann, H., 126.
Hofmann, Josef, 107.
v. Hofmannsthal, Hugo, 289.
Hofmeier, Andreas, 61. 188.
Hofmeister, F., 200. 212.
Hohenlohe, Fürstin, 275.
Hölderlin, Friedrich, 314.
Hollenberg, Otto, 117.
v. Holstein, Frau, 217.
v. Holtei, Karl, 170. 246.
Holzamer, Wilhelm, 201.
Hom, Marya, 188.
Hopfe, Carl, 118.
Horn, Camillo, 62.
Horwitz, Lucian, 120.
Hövelmann-Tornauer, Luise, 118.
Huber, Hans, 126.
Huberman, Bronislaw, 62. 254.
Hubert, Carola, 118. 189.
Hubert, N. A., 70. 94.
Hubmeyer, Hippolytus, 326. 330.
Hullah, John, 327.
Humanitas (Darmstadt) 60.
Hummel, Anni, 185.
Hummel, Joh. Nep., 217.
Humperdinck, Engelbert, 112. 249.
Hupfeld, Ludwig, 105. 108.
Hüttenbach, Elvira, 126.
Hutter, Hans, 118. 127. 254.
Hutter, Willy, 60.
Ibach, R., 106.
Ibsen, Henrik, 51.
Iffert 372.
Illing, Arthur, 117.
d'Indy, Vincent, 59. 122. 254.
Iracema-Brügelmann, Hedy, 120.
Irmer, Hermann, 60.
Irmler, G., 106.
Istel, Edgar, 3. 51. 156. 290. 292.
Iwanow, M. M., 71.
Jacobi 262.
Jadoul (Komponist) 121.
Jaeger, Ferdinand, 384.
Jahn, Otto, 262.
Jahnke, Zdislaw, 118.
Jaide, Luise, 52.
Jäkelscher Gesangverein 189.
Jansen, F. G., 126.
Jaques-Dalcroze, Emil, 191.
Jelmoli, Hans, 190.
Jensen, Adolf, 128 (Bild). 239.
Jiminez de Antequera, José, 187.
Jinkertz, Willi, 120.
Joachim, Joseph, 107.
Jommelli, Niccolo, 254. 311.
Jonas, Ella, 61.
Jordan, Wilhelm, 53. 281.
Jörn, Carl, 116.
Joutard, Flora, 125.
Jung, Bertha, 278.
Jung, Rudolf, 190.
Jung-Janotta, H., 374.
Jungblut, Albert, 119. 189.
Jüngst, H., 254.
Juon, Paul, 60. 118. 125. 253.
Jürgenson, P. J., 72. 88. 90. 91. 93.
Jüttner, O., 254.
v. Kageneck, Freifrau, 300.
Kaiser, Willy, 58.
Kalkbrenner, Friedrich, 138.
Kammermusikfest (Darmstadt) 60.
Kammermusikvereinigung, Darmstädter, 60. 61.
Kammermusikvereinigung, Lübecker, 188.
Kammermusikvereinigung, Lütticher, 121.
Kammermusikvereinigung, Münchener, 187.
Kammermusikvereinigung, Revaler, 189.
Kammermusikvereinigung, Wormser, 126.
Kammermusikvereinigung, Zürcher, 191.
Kämpf, Karl, 120.
Kaempfert, Anna, 60. 118. 119. 122.
Kant, Immanuel, 231. 248.
Kapp, Julius, 53. 54. 106.
Karg-Elert, Sigfrid, 108. 315. 316.
Karl V., Kaiser, 346.
Karl Alexander, Großherzog von Sachsen - Weimar - Eisenach, 271. 272.
Kaschkin, Prof., 67. 70. 84.
Kaschowska, Felicia, 185.
Kase, Alfred, 188.
Kaufmann, Hedwig, 61.
Kaufmann, Marie, 254.
Kaun, Hugo, 60. 118. 120. 250.
Keller, G., 255.
Kempter, Lothar, 254.
Kersting (Maler) 232.
Kerzmann, Fritz, 58.
Keßler, Ernst, 105.
v. Kettler, Charlotte, 152.
v. Kettler (Gouverneur) 152.
Kettling, Else, 60. 126.
Kiebitz, C., 126.
Kiefer, Heinrich, 255.
Kiel, Friedrich, 228ff (Die Klaviermusik Friedrich Kiels). 256.
Kienzl, Wilhelm, 128. 250.
Kiepke, Marie, 151.
Kiepke (Bierbrauer) 151. 163.
Kircher, Athanasius, 341.
Kirchhoff, Walter, 113.
Kirchner, Theodor, 100. 241.
Kirschfeldt (Musikdirektor) 189.
Kiß, Johanna, 119.
Kistner, Fr., 212.
Kittmann, E., 126.
Kiurina, Berta, 186.
Kjerulf, Halfdan, 218.
Klebs (Regierungsrat) 165.
Kleeberg, Clotilde, 118.
Klein, Gertrud, 118.
Klein, J. L., 280.
Klein, Karl, 255.
Kleinheinz, Franz, 156.
Kleinsang (Kapellmeister) 123.
v. Kleist, Heinrich, 260.
Klengel, Julius, 119. 121. 125. 127.
Klindworth, Karl, 52. 53. 175. 177. 178.
Klingler-Quartett 122.
Klöber (Maler) 107.
Kloß, Erich, 51.
Klughardt, August, 187.
Kneisel-Quartett 253.
Knevel, J. G., 63.
Knöpke (Cellist) 253.
Knorr, Iwan, 119.
Knote, Heinrich, 58. 185. 186.
Knüpfer, Paul, 186.
Koebke, Benno, 112.
Koch, Max, 51.
v. Köchel, Ludwig Ritter, 244.
Kocher, Konrad, 156.
v. Koczalski, Raoul, 187. 188.
Kofler, Leo, 362.
Köhler 276.
Köhler, Heinrich, 125.
Köhler, Louis, 175. 176.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Kohmann, Anton, 119. 254.
Konzertgesellschaft (Hagen) 120.
Konzertverband, Metzer, 122.
Konzertverein, Dänischer, 61.
Konzertverein (Gießen) 119.
Konzertverein (Nordhausen) 123.
Koenen, Tilly, 62. 189.
König, Thila, 254.
König, Wilhelm, 255.
Kopff, Max, 119.
Korsoff (Sängerin) 115.
Kosman, Alexander, 118.
Kothe, Robert, 120. 188. 254.
Kötscher, Hans, 190. 191.
Kotzebue, August, 154. 156.
Kraus, Ernst, 185. 298. 320 (Bild).
v. Kraus, Felix, 121. 125. 297. 298. 320 (Bild).
v. Kraus-Osborne, Adrienne, 60. 125. 298.
Krauß, K. A., 254.
Kramm, Georg, 120.
Krampff 164. 166. 167.
Krebs, Joh. Ludwig, 107.
Krebs-Michalesi, Aloysia, 384.
Kreisler, Fritz, 124. 319.
Kreisler (Sängerin) 189.
Krempe, Sophie, 127.
Kretzschmar, Hermann, 222. 311.
v. Kriesten-Rabl, Hermine, 112.
Krobanowska, Gräfin, 151.
Kromer, Joachim, 122.
Kroß 94.
Krug (Sänger) 45.
Krüger, Elsa, 117.
Kruse, G. R., 106. 107.
Kubelik, Jan, 124.
Kücken, F. W., 267.
Kuh, Emil, 270. 275. 276. 278. 284.
Kuhn 337.
Kühn 339.
Kühn, Ludwig, 125.
Kuhn, Paul, 60.
Kuhn-Brunner, Charlotte, 60.
Kuhnau, Johann, 107.
Kühnel, E., 255.
Kühner (Cellist) 121.
Kuiler, Kor, 187.
Kulke, Eduard, 259. 260. 261. 262. 279. 280. 289.
Kuper, Emil, 113.
Kürschner, Joseph, 8. 45.
Kusmitsch 112.
Kussewitzki, Sergei, 124.
Kutzschbach, Hermann, 254.
Kuypers, A., 370.
Kwast-Hodapp, Frida, 61. 127.
Lachner, Franz, 241. 267.
Ladyshenski (Komponist) 74. 75. 80. 86.
Lagerlöf, Selma, 60.
Lagrange, Karl, 125.
Lalo, Edouard, 99. 121.
La Mara 264.
Lambrecht-Pabst, Frau, 300.
van Lammen, Mientje, 255.
Lamond, Frederic, 60. 62. 119. 188.
Lamperti, G. B., 364.
Lamperti, Francesco, 364.
Lamprecht (Sängerin) 255.
Landeker, Siegfried, 112.
Lang, Karl, 61.
Lange, Elisabeth, 61.
Lange-Müller, P. E., 61.
Langendorff, Frau, 185.
Langer, Eduard, 71.
v. Lanskaronski, Graf, 151.
Laroche, G. A., 71.
Lasalle, Josef, 124.
di Lasso, Orlando, 107. 187.
Lattermann, Theodor, 185.
Laub, F., 94.
Laube, Heinrich, 64. 281.
Lauber, Joseph, 190.
Lauber, Wilhelmine, 152.
Lauer-Kottlar, Beatrix, 59.
Laugs, Robert, 120.
Laussot, Jessie, 283.
Lavarenne (Sänger) 112.
Lavoix, L., 122.
Lazarus (Pianist) 118.
Leber, Rektor, 108.
Lebert, S., 175.
Lederer-Prina, Felix, 127. 189.
Leffler-Burckard, Marta, 185. 186. 297.
Lehmann, Lilli, 52. 185. 188. 384 (Bild).
Lehmann, Marie, 52.
Lehrergesangverein (Görlitzer) 254.
Lehrergesangverein (Zwickau) 127.
Lehrersängerchor (Darmstadt) 60.
Leibniz, G. W., 51.
Lekeu, Guillaume, 121.
Lemaire 326.
Le Maire (Armeninspektor) 165.
Le Maire, Frau, 165.
Le Maire, Fräulein, 165.
Lensing, Elise, 262.
Lenzi, Carlo, 309.
Leo, Leonardo, 311.
Leoncavallo, Ruggiero, 113.
Leps, Wassili, 117 („Hoshi-San". Uraufführung in Philadelphia).
Leroux, Pierre, 112.
Leschetitzki, Theodor, 107.
Leßmann, Eva, 61. 120.
Leßmann, Otto, 150.
Lesueur, J. F., 309.
Leucht (Worms) 126.
Leuckart, F. E. C., 105. 203. 205. 206. 207. 210. 212. 213. 218.
Leuer, Hubert, 186.
Leuthold, H., 318.
Levi, Hermann, 52.
Lewald, August, 14.
Leydhecker, Agnes, 61. 117. 120.
Lichtenstein, Ed., 185.
Lichtwark, C., 188.
Lie, Jonas, 218.
Liebner, M., 123.
Liederkranz (Frankenthal) 254.
Liedertafel (Bern) 118.
Liedertafel (Verden) 126.
Liedertafel (Worms) 126.
Liepe, Emil, 189.
van Lier, Jacques, 123.
Lieschke, Maria, 127.
v. Liliencron, Detlev, 318. 320 (Bild).
Lilienthal, Herbert, 118.
Limbach (Sängerin) 45.
Lindeman, L. M., 219.
Lindner 51.
Lingg, Hermann, 103. 112.
Lionardo da Vinci 242.
Liszewski, Tilman, 122.
Liszt, Cosima, 269 (siehe auch unter Cosima Wagner).
Liszt, Daniel, 272.
Liszt, Franz, 49. 50. 53. 54. 59. 61. 93. 94. 117. 118. 119. 120. 122. 123. 125. 126. 127. 187. 190. 192. 237. 253. 254. 264. 268. 269. 271. 272. 273. 274. 275. 277. 279. 280. 310. 316. 350. 354.
Litvinne, Felia, 60. 122.
Lobe, Joh. Chr., 107. 156.
Lohse, Otto, 124.
Looge, C., 121.
Lordmann, Peter, 185.
Lorenz, Alfred, 61.
Loritz, Joseph, 60. 127.
Lorleberg, Richard, 126.
Lortzing, Albert, 107. 112. 113. 165. 170.
Louis, Rudolf, 248. 249.
Loevensohn, Marix, 125.
Loewe, Carl, 188.
Löwe, Sophie, 384.
Lucca, Pauline, 384.
Ludwig II., König von Bayern, 4. 10.
Lulek, Fery, 187.
Lully, J. B., 244.
Lütschg, Waldemar, 119.
Lutze (Kaufmann) 163.
Lyon & Healy 105.
Mac Dowell, Edward, 120. 175.
Mackenzie, Morell, 366. 371.
Maffei, G. C., 337. 338. 339. 340. 341. 342. 343. 344.
Magnard, Albéric, 59.
Mahler, Gustav, 116. 123. 124.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Maier, Elisabeth, 188.
Maier, Paul, 113.
Maikl, Georg, 185.
Malibran, Marie, 384.
Malten, Therese, 52. 384.
Mandyczewski, Eusebius, 271.
Manén, Joan, 60. 119. 123.
Männerchor (Bern) 118.
Männerchor (Kaiserslautern) 254.
Männergesangverein (Freiburg i. B.) 188.
Männergesangverein (Karlsruher) 125.
Männergesangverein (Worms) 127.
Männergesangverein (Zweibrücken) 255.
v. Manoff, August, 59.
Mantius, Eduard, 384.
Manz, Gustav, 374.
Marchesi, Blanche, 253.
Marchesi, Mathilde, 384.
Marck, Louise, 185.
Marschner, Heinrich, 59. 112. 113.
Marteau, Henri, 61. 118. 119. 120. 188. 226. 227. 254. 319.
Marteau-Becker-Quartett 187.
Martersteig, Max, 186.
Martin, Emma, 117.
Martini, Padre, 337.
Marx, A. B., 192.
Mascagni, Pietro, 113.
Mason & Hamlin 105.
Massenet, Jules, 60. 112. 113. 114. 116. 186.
Materna, Amalie, 52.
Mattheson, Johann, 326.
Mauke, Wilhelm, 320.
Mawet (Komponist) 121.
Mayer, Heinrich, 254.
Mayerhoff, Franz, 187. 255.
Maykapar, Simeon, 127.
Mayr, Simon, 309.
Megerlin (Geiger) 121.
Mehrtens, Meta, 61.
Méhul, E. N., 59. 112.
Melba, Nellie, 116.
Mendel, Hermann, 164. 168.
Mendelssohn, Arnold, 126. 250.
Mendelssohn Bartholdy, Felix, 59. 60. 61. 62. 102. 107. 117. 118. 120. 121. 122. 123. 125. 126. 127. 128. 186. 187. 188. 189. 216. 232. 254. 255. 261. 310. 312. 316. 364.
Mendès, Catulle, 113. 114. 125.
Menter, Sophie, 188.
Mercator 329.
Merina (Sänger) 112.
Merkel, Ludwig, 363.
Merz, Oscar, 5.
Metastasio, Pietro, 311.
Metropolitan Opera Co. 116.
Metzler, Luise, 126.
Mey, Kurt, 51.
Mey, Frau, 300.
Meyer-Olbersleben, Max, 62.
Meyerbeer, Giacomo, 34. 167. 261. 262. 282.
Michaelis, Dr., 151.
Michelangelo 242.
v. Milde, Rosa, 279.
v. Mildenburg, Anna, 297. 320 (Bild).
Milder-Hauptmann, Anna, 384.
Miller, William, 185.
Minoja, Ambrogio, 372.
Mitnitzky, I., 123.
Mitterwurzer, Anton, 384.
Möckel, Oswald, 105.
Molck, Heinrich, 360.
Mönnig, Moritz, 105.
Mönnig, Otto, 105.
Monteverdi, Claudio, 187.
Moor, Emanuel, 118. 190.
Moran-Olden, Fanny, 384.
Moreau, Léon, 59.
Mörike, Eduard, 317. 318.
Moscheles, Ignaz, 99. 107. 200.
Moest, Rudolf, 118. 297.
Mostard, David, 326.
da Motta, José Vianna, 51. 61. 62.
Mottl, Felix, 49. 52. 125. 186.
Mozart, W. A., 8. 58. 59. 60. 62. 68. 79. 80. 81. 107. 112. 113. 114. 115. 117. 119. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 161. 178. 186. 188. 189. 216. 220. 229. 233. 237. 244. 261. 262. 309. 314. 319. 364. 374.
Mozart-Verein (Darmstadt) 60.
Mozart-Verein (Zittau) 255.
Mraczek, O., 112.
Muck, Carl, 297.
Mucrau (Geiger) 188.
Müller, A., 254.
Müller, Adolf, 126.
Müller, C., 254.
Müller, Carl, 117.
Müller, Georg, 259.
Müller, Gustav, 123.
Müller, Johannes, 340.
Müller-Baldus, Frau, 123.
Müller-Brunow 362. 363. 364. 371.
Münch, Ernst, 61.
Münzer, Georg, 50.
Munzinger, Karl, 118.
Musikverein (Erfurt) 119.
Musikverein, Sollerscher (Erfurt), 119.
Musikverein (Frankenthal) 255.
Musikverein (Metz) 122.
Musikverein (Kaiserslautern) 254.
Musikverein (Osnabrück) 189.
Musikverein (Pirmasens) 255.
Musikverein (Zwickau) 127.
Mussorgski, Modest, 67. 71. 74. 91. 113. 115.
Nabholz, Philipp, 190.
Nachbaur, Franz, 384.
Nagel (Verleger) 169.
Nänny 170.
Napoleon I. 309.
Nast, Minnie, 58. 187.
Natterer, Ludwig, 61.
Natterer- v. Bassewitz, Frau, 61.
Nebuschka, Franz, 58.
Neff, Elsa, 58.
Nehammer, Ellen, 113.
Neidhardt, Joh. Georg, 327.
Neisch, Margarete, 127.
Neitzel, Otto, 117. 118. 119. 123.
Nero, Kaiser, 344.
Neschdanowa, Antonie, 113.
Nestroy, Johann, 280.
Neumann, Angelo, 52. 374.
Neumann, Clara, 118.
Neumann, Mathieu, 118.
Neurath, Karl, 119. 120.
Ney, Elly, 118. 120. 122. 123.
Nicodé, J. L., 254.
Nicolai, Chr. Fr., 313.
Nicolai, C. E. D., 150 ff (Der Vater Otto Nicolais).
Nicolai, Ehrenfried, 151.
Nicolai, Jeanette, 151. 153.
Nicolai, Kassandra, 154. 159. 161. 164. 167.
Nicolai, Otto, 150 ff (Der Vater Otto Nicolais).
Niedermann, Gustav, 190.
Niemann, Albert, 52. 384.
Niemann, Walter, 227.
Niepel, Ernst, 118.
Nietzsche, Friedrich, 131. 248.
Nikisch, Arthur, 122. 124. 186.
Nikolai-Verein (Reval) 189.
Nivette (Sänger) 115.
Noordewier-Reddingius, A., 121.
de Nora, A., 252.
Nordraak, Richard, 218.
Noren, Heinrich G., 62. 123. 187. 318.
Nuibo (Sänger) 112.
Oberdörffer, M., 127. 255.
Oberstetter (Komponist) 124.
Ochs, Erich, 123.
Offenbach, Jacques, 113. 312.
Ohlsen, Willy, 253.
Olenin d'Alheim, Marie, 122.
Oppermann, Martha, 126.
Orenstein, Josef, 127.
Oribasius 339.
Oertel, Louis, 5.
Oeser (Organist) 189.
Osterwald, W., 138.
v. Othegraven, A., 254.
Ott (Dirigent) 255.
Otto, König v. Bayern, 3.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Pacchierotti, Gasparo, 364.
Pachaly, Hans, 127.
Pachelbel, Johann, 314.
Paderewski, Ignaz, 125.
Paganini, Nicolo, 121. 123. 127.
Palestrina, Pierluigi, 123. 187. 254.
Paris, Aimé, 327.
Passarge, Rosa, 118.
Passy-Cornet, Josef, 58.
v. Paszthory, Palma, 62.
Patti, Carlotta, 116.
Pauer, Ernst, 99.
v. Pauer, Max, 60. 100. 187. 316.
Paul, Jean, 231.
Pelz, Hans, 120.
Pembaur jun., Josef, 119.
Pennarini, Alois, 185.
Pennequin, J. G., 59.
v. Perfall, Frhr., 52. 255.
Permiakow, Michael, 123.
Perrens (Sänger) 112.
Perron, Karl, 58.
Peter der Große 87.
Peters, C. F., 107. 174. 177. 213. 221. 246. 290. 357.
Peters, Musikbibliothek, 107.
Petri-Quartett 127.
Petsch, Robert, 51.
Petschnik, Emil, 62.
Petschnikoff, Alexander, 188.
Petschnikoff, Lili, 188.
Pfannstiehl (Organist) 187.
Pfeiffer, A., 254.
Pfeilschneider, Hertha, 117.
Pfitzner, Hans, 61. 187. 249.
v. d. Pfordten, Hermann Frhr., 54. 117.
Philharmonie (Görlitzer) 254.
Philipp (Sänger) 59.
Philippi, Maria, 61. 119. 121. 127. 191.
Piccini, Nicola, 309.
Pierné, Gabriel, 59. 61. 120. 121. 122. 127. 188.
Pinks, Emil, 123. 188. 189.
Pitt-Chatam, W., 189.
Plaichinger, Thila, 186.
Planer, Minna, 64.
Playfair, Elsie, 122. 125.
Pleyel, J. J., 216.
Podestà, Carla, 126.
Pohle, Max, 187.
Pohlenz, August, 107.
Pollert (Sängerin) 45.
Polonski 75.
Popper, David, 120.
Popper & Co. 105. 108.
Porges, Heinrich, 52.
v. Portugal, Minna Komtesse, 153.
v. Possart, Ernst, 60. 119. 123. 188.
Potemkin, Fürst, 151. 153.
Potemkin, Prinzessin, 151.
Präger (Dirigent) 255.
Präger-Prosky, Frau (Sängerin), 255.
Präger & Meier 212.
Preetorius-Nodnagel (Sängerin) 126.
Preißig, Emil, 117.
Preß, Josef, 188.
Preß, Michael, 188.
Preuse-Matzenauer, Margarete, 185. 186.
Prieger, Erich, 228.
Priscianus 344.
Prod'homme, J. G., 53.
Prosper, Alpinus, 338.
Proxagoras 339.
Prüfer, H., 254.
Puccini, Giacomo, 58. 112. 185.
Pugno, Raoul, 60. 62. 107. 188.
Puteanus, Ericius, 326.
Quantz, J. J., 192.
Quelle & Meyer 290.
Quintilianus 338.
Raabe, Peter, 49. 61. 121.
Raband (Komponist) 121.
Rabich, Ernst, 61.
Rachmaninoff, Sergei, 121. 122.
Racine 262.
Radecke, Emil, 191.
Radoux, Ch., 121.
Raff, Joachim, 228.
Raffael 242. 259. 261.
Rahter, D., 108.
Ramis de Pareja 326.
Raunay, Jeanne, 125.
Raupach, E., 281.
Ravel, Maurice, 121.
Reache, Gerville, 116.
Rebbert, Otto, 118.
Rebner, Adolf, 120.
Rebner-Quartett 117.
Reger, Max, 60. 61. 119. 120. 121. 124. 125. 126. 187. 188. 189. 312. 315.
Rehberg, Willy, 60. 188.
Rehbock, Willy, 60.
Reichardt, Joh. Fr., 234.
Reicher-Kindermann, Hedwig, 384.
Reichert, Johannes, 62.
Reichmann, Theodor, 52. 384.
Reifner (Komponist) 62.
Reinbrecht, A., 126.
Reinecke, Karl, 126. 127. 128 (Bild). 174. 219. 254.
Reinick, Robert, 263. 264.
Reisenauer, Alfred, 107.
Reissig, Rudolf, 119.
Rennyson, Gertrude, 298.
Reuß, August, 120.
Reuß, Eduard, 51.
Reuß-Belce, Luise, 52. 298.
v. Reznicek, E. N., 120.
van Rhyn, Sanna, 255.
Rheinberger, Joseph, 123. 189.
Ricci, Gebrüder, 116.
Richardt, Chr., 61.
Richter, Hans, 52.
Richter (Sänger) 189.
Richter (Kupferstecher) 384.
Riedel, Karl, 52.
Riemann, Hugo, 95ff (Zum 60. Geburtstage H. R.'s.) 128 (Bild). 171. 176. 249. 264.
v. Riesemann, Oscar, 67.
Riesenberg, A., 126.
Rieter-Biedermann, Julius, 100
Rietz, Julius, 107.
Rimsky-Korssakow, Nikolaus, 59. 67. 68. 71. 72. 73. 86. 88. 90. 92. 113. 115. 121. 122. 254.
Rimsky-Korssakow, Nadeshda Nikolajewna, 69. 71.
Risler, Edouard, 188.
Ritter, Alexander, 52. 53.
Ritter, Chr., 187.
Ritter, Hermann, 255.
Ritter, K. A., 151. 167.
Robert, J., 122.
Rode, P., 99.
Rochlitz, Friedrich, 107. 313.
Rödel, Margarethe, 118.
Röder, C. G., 105.
Roger, G. H., 384.
Röhmeyer, Theodor, 125.
Röhr, Hugo, 62.
Rolandus 338.
Rollfuß, B., 211.
Roner, Anna, 188.
Röntgen (Geiger) 253.
van Rooy, Anton, 62. 185. 188.
Ropartz, Guy, 59.
Rösel, Arthur, 119.
Rosen, Anni, 58.
Rosenhain, Eduard, 99.
Rosenthal, Siegfried, 61.
v. Rössel, Anatol, 119. 127.
Rossi, Ernesto, 78.
Rossini, Gioachino, 77. 99. 364.
v. Rößler, A., 185.
Roth (Bürgermeister) 106.
Rothe, Carl, 106.
Rubens, P. P., 211.
Rubini, G. B., 309.
Rubinstein, Anton, 59. 67. 85. 125. 128. 269. 270.
Rubinstein, Josef, 52.
Rubinstein, Nikolai, 67. 70. 71. 75. 78. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 91. 128 (Bild).
Rückbeil-Hiller, Emma, 123.
Rüdiger, Hans, 58.
Rudorff, Ernst, 171.
Runkel-Langsdorff, Frau, 188.
Rüsche-Endorf, Cäcilie, 298.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Rust, Wilhelm, 107.
Rutz, Joseph, 351.
Rutz, Ottmar, 370.
Ruzek, Josef, 61.
Saar, L. V., 253.
Saatweber-Schlieper, Ellen, 118.
Sahla, Richard, 127.
Saint-Saëns, Camille, 60. 62. 99. 107. 121. 124. 125. 189. 253. 254.
Salden, Ida, 298.
Salieri, Antonio, 309.
Salmon (Sängerin) 121.
Salters, Anton, 113.
Samazeuilh, P., 59. 60.
Sängerkranz (Karlsruher) 125.
Sanin (Regisseur) 115.
Saradschew, Konstantin, 122.
Sattler, H., 142. 143.
Sauer, Emil, 59. 60. 121. 187.
Sauveur, Joseph, 327.
Scaria, Emil, 52. 384.
Scarlatti, Alessandro, 311.
Scarlatti, Domenico, 316.
Schäfer, Reinhold, 63.
Schafstein & Co. 174.
Schaljapin, Feodor, 113. 115. 384.
Schalk, Franz, 118.
Scharwenka, Philipp, 123.
v. Schätzell, Pauline, 384 (Bild).
Schauer-Bergmann, Martha, 127. 254.
Schechner, Nannette, 384 (Bild).
Schefter, Richard, 254.
Scheidemantel, Karl, 58 („Die Dame Kobold". Erstaufführung in Dresden). 362.
vom Scheidt, Robert, 185.
vom Scheidt, Selma, 61. 119. 314.
Schein, Joh. Hermann, 107.
Scheinpflug, Paul, 60. 188. 317.
Schemelli, G. Chr., 202.
Schenk, Johann, 313.
Scherbatieff, Prinzessin, 151.
Schicht, Joh. Gottfried, 107.
Schiebeler 313.
Schiedermair, Ludwig, 309.
Schikaneder, Emanuel, 115. 314.
Schiller, Friedrich, 5. 73. 84. 208. 231. 260. 262. 278. 285.
Schillings, Max, 125. 250. 254. 267. 289. 312.
Schinkel, K. Fr., 229.
Schjelderup, Gerhard, 227.
Schjelderup-Petzold, Hanka, 125.
Schlatter, G., 254.
Schmedes, Erik, 112.
Schmidt, A. P., 212.
Schmidt, Felix, 355.
Schmidt, Fr., 255.
v. Schmidt, Hetta, 61. 188.
Schmidt, Richard, 126.
Schmidt, Wilhelm, 127.
Schmitt (Dirigent) 254.
Schneider, Friedrich, 107.
Schnitzer, Germaine, 253.
Schnorr von Carolsfeld, Ludwig, 384.
Schnorr von Carolsfeld, Malvina, 384.
Schoeck, Othmar, 191. 317. 318.
Schoeck, Paul, 318.
Schöll, Hedwig, 60.
Scholtz, Hermann, 175. 177. 178.
v. Schoen, Friedrich, 299.
Schöningh, Anna, 126.
Schopenhauer, Arthur, 230. 248.
Schörry, Fr., 255.
Schradieck, Henry, 319.
Schramm, Paul, 108.
Schreiber (Sänger) 45.
Schreyer, Johannes, 173.
Schröder, Berta, 152. 159. 166.
v. Schröder, Elisabeth, 60.
Schröder (Rittergutsbesitzer) 159. 162. 165.
Schröder-Devrient, Wilhelmine, 7. 12. 63. 384.
Schröder-Kaminsky, Clarissa, 60.
Schröders 167.
Schröter, Corona, 384.
Schtscherbatschew (Komponist) 74. 75. 80. 81. 86.
Schubart, D., 311.
Schubert, Franz, 60. 61. 68. 80. 107. 117. 119. 120. 121. 122. 126. 127. 173. 186. 187. 188. 189. 196. 204. 232. 233. 235. 237. 239. 244. 246. 251. 254. 318.
v. Schuch, Ernst, 58.
Schuchardt, F., 61.
Schultheß, Cläre, 58.
Schulz, H., 61.
Schulze-Priska, Walter, 120.
Schumann, Georg, 60. 195ff (G. Sch. Eine Studie). 256 (Bilder).
Schumann, Robert, 46. 59. 60. 61. 62. 64. 68. 74. 81. 102. 107. 119. 121. 122. 123. 127. 128. 143. 144. 145. 146. 147. 148. 149. 188. 189. 190. 195. 196. 198. 199. 229. 232. 234. 237. 241. 242. 255. 263. 264. 265. 266. 267. 268. 285. 288. 289. 310.
Schumann-Heink, Ernestine, 254. 298.
Schünemann, Else, 189.
Schüngeler, Heinz, 120.
Schütt, Walter, 251.
Schütz, Heinrich, 107.
Schützendorf-Bellwidt, Alfons, 297. 298.
Schwabacher, Therese, 127.
Schwabe (Konzertmeister) 188.
Schwarz, Heinrich, 255.
Schweitzer, Anton, 313.
Schwendy, Otto, 118.
Schwermer (Dirigent) 255.
v. Schwind, Moritz, 232.
Scott, Cyril, 60.
Scott, Walter, 68.
Scotti, Antonio, 116.
Scriabin, Alexander, 122.
Scribe, A. E., 14.
Sebald, Alexander, 121.
Sechiari, Pierre, 124.
Sedaine-Monsigny 313.
Sedaine-Philidor 313.
Seebe, Madeleine, 58.
Seebold, Emma, 113.
Seemanns Nachf. 176.
Seibt, Georg, 187.
Seidelmann, Frau, 167.
Seidl, Anton, 52.
Seidl, Arthur, 51. 248. 249.
Seiffert, Max, 314.
Selmer, Johan, 218. 219.
Sembach, Johannes, 127. 185. 187.
Sembrich, Marcella, 59. 116. 185.
Semper, Otto, 119.
Senft, Ady, 120.
Senius, Felix, 61. 125.
Serato, Arrigo, 187.
Sevčik-Quartett 60. 62. 188.
Sgambati, Giovanni, 61.
Shakespeare, William, 6. 7. 11. 12. 13. 68. 74. 77. 262. 285. 287.
Shelley, P. B., 186. 266.
Sibelius, Jean, 127. 254.
Siebs, Th., 362.
Siegel, Rudolf, 188.
Siehr, Gustav, 52.
Siems, Margarete, 58. 186.
Sievers, Eduard, 351.
Siloti, Alexander, 93.
Silva, Margarete, 113.
Simmank, Max, 127.
Simon 339.
Simon, C. A., 169.
Simrock, N., 176. 203. 207. 210. 212. 213.
Sinding, Christian, 119. 120. 125. 218ff (Chr. S.). 250. 256 (Bilder).
Sinding, Otto, 219.
Sinding, Stephan, 219.
Singakademie (Bromberger) 118.
Singakademie (Görlitzer) 254.
Singer, Otto, 48. 49.
Sinigaglia, Leone, 125. 126.
Slawianskischer Chor 189.
Sliwinski, Josef, 189.
Smetana, Friedrich, 116. 127.
Sobinow, Leonid, 113.
Soëst, Luise, 300.
Söhle, Karl, 314.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Söhnlin, Egon, 125.
Solodownikow (Privatoper) 113.
Sommer, Hans, 249. 252.
Sommer, Jakob, 254. 255.
Sontag, Henriette, 384.
Soomer, Walter, 297. 298. 320.
Soot, Fritz, 58.
Sophokles 261.
Sorenne, Bertha, 113.
Sormann, Alfred, 117 („König Harald". Uraufführung in Stettin).
Soubre, E. J., 121.
Spalding (Geiger) 253.
Spehr, J. P., 14.
Spengel, Julius, 188.
Spies, Hermine, 384.
Spindler, Fritz, 117.
Spitta, Philipp, 107.
Spohr, Louis, 62. 107. 112. 117.
Spontini, Gasparo, 282. 309.
Sporck, Ferdinand Graf, 185.
Spörry, R., 119.
Springfeld, Oskar, 189.
Stade, Friedrich, 295.
Stadtbibliothek, Leipziger, 106. 107.
Staegemann, Helene, 61. 187. 188. 254.
Stahlberg (Sänger) 189.
Stamitz, Johann, 97.
Standfuß 313.
Standhartner, Joseph, 279.
Stassow, D. M., 71.
Stassow, W. W., 67ff (Zwanzig Briefe P. J. Tschaikowsky's).
Staub, Gottlieb, 190.
Stebel, Paula, 60.
Steen, Jan, 192 (Bild).
v. Stefaniai, Emeric, 60.
Stegmann, Hans, 3.
Stein, Fritz, 120. 121.
Stein (Dirigent) 118.
Steinbach, Fritz, 186.
Steingräber Verlag 105. 107. 179.
Steinitzer, Max, 128.
Steinway 106.
Stenbock, Anna, 123.
Stephani, Alfred, 60.
Stephani, Hermann, 122.
Stern, Alfred, 250.
Sternfeld, Richard, 14. 20. 48. 51.
Stieler, Josef, 107.
Stöbe (Kirchenmusikdirektor) 255.
Stockhausen, Julius, 99. 384 (Bild).
Stokowski, Leopold, 253.
Stolle 169.
Stoltz, Rosine, 384.
Stolz (Kantor) 187.
Storm, Theodor, 232.
Stoye, Paul, 61.
Stradal, Dr., 62.
Stradella, Alessandro, 312.
Strahlen-Klaviatur G. m. b. H. 106.
Stransky, Josef, 185.
Strathmann, F., 61. 119.
Straube, Karl, 314. 315.
Strauß, Margarethe, 300.
Strauß, Richard, 60. 61. 62. 116. 118. 121. 122. 123. 126. 186. 220. 248. 249. 254. 312. 354.
Streeth-Klindworth, Frau, 264. 269.
Streicher, Theodor, 251.
Streichquartett, Barmer, 118.
Streichquartett, Basler, 191.
Streichquartett, Böhmisches, 117. 120. 187.
Streichquartett, Brüsseler, 61. 120. 121. 189.
Streichquartett, Darmstädter, 60.
Streichquartett, Karlsruher, 125.
Streichquartett, Münchener, 125.
Streichquartett, Süddeutsches, 187.
Strodtmann, A., 282.
Stronck, R., 117. 118.
Stronck-Kappel, Anna, 117.
Stubenrauch, Carlotta, 118. 189. 255.
v. Stülpnagel (Rittergutsbesitzer) 165.
Stumpf, Carl, 251.
Sturm, Julius, 253.
Sucher, Josef, 51. 52.
Suck, Wilhelm, 113.
Süße, Otto, 189.
Suter, Hermann, 191.
Sütterlin, L., 372. 373.
Suworin (Verleger) 82. 83. 84.
Svärdström, Valborg, 118.
Svärdström, Geschwister, 187.
Svecenski 253.
Svendsen, Johan, 127. 218. 219.
Sylva, Mme., 112.
v. Szekrenyessy, Nusi, 122.
Taneiew, Serge, 122. 319.
Tappert, Wilhelm, 50.
Taubmann, Otto, 50.
Taucher, Curt, 58. 185.
Tausig, Karl, 50. 200. 276. 277.
Taylor, Coleridge, 186.
Taylor, David C., 365. 366. 367. 368.
Telemann, G. Ph., 107.
Teschke (Dirigent) 122.
Tetrazzini, Luisa, 116.
Thalberg, Marcian, 125.
Theodorovicz (Geiger) 253.
Thibaud, Jacques, 60. 62. 121. 254. 319.
Thibaud, Joseph, 60.
Thibaud-Trio 121.
Thierfelder, Albert, 126.
Thiessen, C., 255.
Thomas, Ambroise, 113.
Thormählen-Johannsen, Frau, 188.
Thorwaldsen, B., 259.
Thrane, Waldemar, 218.
Thuille, Ludwig, 124.
v. Thümen (Rittergutsbesitzer) 165.
Thumann, Paul, 208.
Tichatschek, Joseph, 384.
Tieck, Ludwig, 263. 264.
Tödten, Paul, 188.
Tolli, Cilla, 119.
Tonkünstlerorchester, Münchener, 124.
Töply 339.
Törsleff, L. C., 363.
Tosi, P. F., 346. 366. 368.
Trautmann, Gustav, 119. 120.
Trebelli, Celia, 384 (Bild).
Trechovius 326.
Treichler, Willy, 191.
Trio, Holländisches, 123. 254.
Trio, Russisches, 118. 125. 254.
Triovereinigung, Gießener, 120.
Triovereinigung, Hagener, 120.
Truhn, Heinrich, 151.
Tschaikowsky, Peter, 62. 67ff (Zwanzig Briefe P. J. T.'s). 113. 118. 120. 121. 122. 123. 125. 127. 128 (Bild). 188. 253. 319.
Tschaikowsky, Modest, 67. 70. 73. 91.
Tscherepnin, N., 115.
Türnpu, C., 189.
Uechtritz 270.
Uhland, Ludwig, 263. 317. 318.
Uhlig, Theodor, 48. 49.
Ulbrich, Lisbeth, 122.
Unger, Caroline, 384.
Unger, Walter, 122.
Universal-Edition 107.
Unzelmann (Sänger) 45.
Urban VIII., Papst, 343.
Urspruch, Anton, 188.
Valentini (Kontrabassist) 117.
Vaterhaus, Hans, 118.
Vautier, Benjamin, 192 (Bild).
Vautyn (Komponist) 121.
v. Vecsey, Franz, 119.
Velluti, G. B., 364.
Verdi, Giuseppe, 112. 113. 116. 270.
Verein für klassische Kirchenmusik (Ludwigshafen) 255.
Verein, Philharmonischer (Worms), 126.
Vereinigung für alte Musik, Münchener, 60. 127.
Vermeer, Iman, 191.
Vesalius 338.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Viardot-Garcia, Pauline, 384 (Bild).
Vidron, Angèle, 122.
Vieuxtemps, Henri, 117. 121. 216.
de Vigny, Alfred, 78.
Vinci, Leonardo, 311.
Vitali, G. B, 187.
Vivaldi, Antonio, 121.
Vogel, Bernhard, 100.
Vogel, Paula, 117.
Vogelstrom, Fritz, 297. 298. 320 (Bild).
Vogl, Heinrich, 52. 384.
Vogl, Therese, 52.
Voigt, E., 119. 154.
Vokalquartett, Berliner, 61. 120.
Volbach, Fritz, 127. 310.
Volkmann, Robert, 127.
Vollhardt, Reinhard, 127.
Voß, Frederic M., 60.
Voß, Emanuel, 117.
Wagner, Cosima, 269.
Wagner, Johanna, 384.
Wagner, Klara, 64.
Wagner, Martin, 51.
Wagner, Richard, 3ff (R. W.s Oper „Das Liebesverbot". Auf Grund der handschriftlichen Originalpartitur dargestellt). 48ff (Die neuen Klavierauszüge der Werke R. W.s). 51ff (Neue W.-Literatur). 59. 61. 63ff (Bilder). 68. 79. 107. 112. 113. 117. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 149. 170. 178. 185. 186. 187. 188. 190. 202. 219. 220. 248. 254. 255. 265. 266. 267. 269. 273. 277. 278. 279. 280. 281. 282. 283. 284. 285. 286. 287. 288. 290ff (Zu R. W.s „Liebesverbot"). 294ff (Die Bayreuther Festspiele 1909). 298. 299ff (Die Aufgabe des Frauenverbandes für die R. W.-Stipendienstiftung). 310. 316. 320 (Bild). 348. 349. 354. 364. 373. 374.
Richard Wagner-Verein (Darmstadt) 60.
Wagner, Rosalie, 3.
Wagner, Siegfried, 295. 297.
Walde, Doris, 119.
Waldhorn - Quartett der Kgl. Kapelle (Hannover) 126.
Walker, Edith, 185.
Wallner, Leonore, 60.
Waelrant, Hubert, 326.
Walter, Benno, 255.
Walter, Eduard, 372.
Walter, E., 255.
Walter, Raoul, 255.
Walter-Choinanus, Iduna, 119.
Walther, Johann, 107.
v. Warlich, Reinhold, 61.
v. Weber, Carl Maria, 5. 112. 113. 121. 237. 294.
Weber, J. J., 108. 370.
v. Weber, Max Maria, 51.
Weber, W., 309. 310.
Wedekind, Erika, 120. 121.
Wegener (Sänger) 59.
Weger, A., 384.
v. Wegern, Carl, 117.
Weidt, Lucie, 112.
Weil, Hermann, 122.
Weiner, Leo, 120.
Weingartner, Felix, 60. 107. 112. 118. 125. 126. 178. 223. 254. 255. 317.
Weinlig, Chr. Fr., 107.
Weismann, Julius, 187.
Weiß, Josef, 108.
Weiße, Chr. Felix, 313.
v. Welck, Frhr., 106.
Welker, Max, 255.
Welte & Söhne 105.
Welte-Mignon-Klavier 107.
Welter, M., 126.
Wendling, Karl, 120. 125.
Wenzely, Vally, 300.
Werckmeister 327.
Werner, Theodor, 127.
v. Wernigerode, Graf, 167.
Wesendonk, Mathilde, 53. 54. 123. 254.
Wessely (Geiger) 187.
Wetz, Richard, 119. 314.
Wetzler, H. H., 316.
Wetzler, Lini, 316.
Whitehill, Clarence, 297. 298.
Wickham, Florence, 61.
Widor, Ch. M., 125.
Wieck, Clara, 147.
Wieland, Chr. M., 313.
Wiemann, Frau (Pianistin), 189.
Wiemann, Robert, 189.
Wieniawski, Henri, 62.
Wierzbilowicz 189.
Wilde, Oscar, 116. 289.
Wilhelm I., Kaiser, 210. 295.
Wilhelm II., Kaiser, 202. 210. 354. 355. 357.
Wilhelm Ernst, Großherzog v. Sachsen-Weimar, 105.
Wilhelm, Prinzessin v. Preußen, 156.
Wilhelm, R., 59.
Wilhelmj, August, 52.
Wille, Eliza, 51.
Wille, Moritz, 120.
Wille, O. K., 59. 125. 126.
Wille, P., 255.
Wille-Kitter, Madeleine, 120.
Wille-Trio 254.
Wilt, Marie, 384.
Winderstein-Orchester 121.
Winkelmann, Hermann, 52. 384.
Winkler (Hofmusiker) 60.
Winkler (Kantor) 187.
Winter-Hjelm, O., 218.
Winterberger, Alexander, 192 (Bild).
Wittgenstein, Marie Prinzessin, 259. 261. 263. 264. 269. 270. 287.
Wittgenstein, Fürstin, 53. 272. 273. 274. 275. 280. 283. 287.
Wittich, Marie, 297. 320 (Bild).
Wittwer, Emil, 191.
Wohllebe, Walter, 117.
Wolf, Hugo, 61. 107. 118. 119. 125. 200. 246. 288. 320.
Wolf, Wilhelm, 117.
Wolf-Ferrari, Ermanno, 122. 123. 187.
Wolff, E. J., 118.
Wolff, Hans, 61.
Wolff, Heinrich, 99.
Wolff, Margarethe, 127.
Wölfflin, Heinrich, 242.
Wolfram 64.
Wolfram, Klara, 64.
Wolfram von Eschenbach 54.
Wolfrum, Philipp, 120.
Wollgandt, Edgar, 121. 298.
v. Wolzogen, Elsa Laura, 60.
v. Wolzogen, Hans Frhr., 49. 53.
Woyrsch, Felix, 60. 117.
Wüllner, Franz, 122. 369.
Wüllner, Ludwig, 253. 384.
Wundt, Wilhelm, 248.
Wyssotskaja, Maria, 122.
Ypsilanti, Fürst, 151.
Ypsilanti, Prinzessin, 151.
Ysaye, Eugène, 62. 121. 188.
Zacconi, Ludovico, 343.
Zalsman, Gerard, 123.
Zambelli (Tänzerin) 114.
Zaremba, N. J., 73.
Zeiller, Helene, 58.
Zeiß'scher Gesangverein (Jena) 121.
Zelter, C. F., 230.
Zenger, Max, 58. 208.
Zenatello, Giovanni, 116.
Zetsche, Karl, 122.
v. Zigesar, Baron, 268.
Zimbalist, Efrem, 121.
Zimin (Privatoper) 113.
Zimmermann, Franz, 370.
Zöllner, Heinrich, 62. 121. 125.
Zondadari 327.
Zscherneck, Georg, 127.
Zumpe, Herman, 52. 185.
Zuschneid, Karl, 255.
Zweigberg 123.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

REGISTER DER BESPROCHENEN BÜCHER

Abert, Hermann: Niccolo Jommelli als Opernkomponist. 311.

Armin, George: Müller-Brunow. Eine Kritik der Stimmbildung auf Grundlage des „primären" Tones, zugleich ein Beitrag zur Lehre vom Stauprinzipe. 362.

Batka, Richard: Aus der Opernwelt. 313.

Battke, Max: Singebüchlein. Erster Teil. 364.

Baughan, Edward Algernon: Music and musicians. 310.

Bennett, J. R. Sterndale: The life of William Sterndale Bennett. 310.

Bernouilli, E.: Quellen zum Studium Händelscher Chorwerke. 310.

Calmus, Georgy: Die ersten deutschen Singspiele von Standfuß und Hiller. 312.

Cléricy du Collet, M.: La voix recouvrée. — Exposé de la méthode rééducation de la voix. 370.

Dauriac, Lionel: Le musicien-poète Richard Wagner. Étude de psychologie musicale, suivie d'une bibliographie raisonnée des ouvrages consultés. 54.

Fischer, Konrad: Das Rätsel der Musik. 248.

Gerber, P.: Die menschliche Stimme und ihre Hygiene. 365.

Gerster, Etelka: Stimmführer. 369.

Goldschmidt, Hugo: Nach welchen Grundsätzen haben wir die Ausgestaltung des Händelschen Einzelgesangs vorzunehmen? 310.

Grunsky, Karl: Musikgeschichte seit Beginn des 19. Jahrhunderts. 311.

Guttmann, Oskar: Gymnastik der Stimme. 370.

Hennings, J.: Geschichte der Singakademie zu Lübeck. 314.

Heß, Heinz: Die Opern Alessandro Stradella's. 312.

Jung-Janotta, H.: Das Richard Wagner-Theater in Berlin und die Sängerfrage. Mit einem Geleitwort von G. Manz. 373.

Kapp, Julius: Richard Wagner und Franz Liszt, eine Freundschaft. 53.

Kuypers, A.: Aphorismen zur Bildung der Singstimme. 370.

Lamperti, G. B.: Die Technik des Belcanto. 364.

Louis, Rudolf: Die deutsche Musik der Gegenwart. 248.

van Oldenbarnevelt, Jeanne: Die Atmungskunst des Menschen in Verbindung mit Ton und Wort im Dienste der Kunst und der Wissenschaft. 362.

v. d. Pfordten, Hermann Frhr.: Handlung und Dichtung der Bühnenwerke Richard Wagners nach ihren Grundlagen in Sage und Geschichte. 54.

Prod'homme, J.-G., et Dr. Holl: Œuvres en prose de Richard Wagner traduites en français. Bd. II. 53.

Riemann, Hugo: Kontrapunkt. 249.

Rutz, Ottmar: Neue Entdeckungen von der menschlichen Stimme. 370.

Scheidemantel, Karl: Stimmbildung. 362.

Schiedermair, Ludwig: Beiträge zur Geschichte der Oper um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts. I. Band: Simon Mayr. 309.

Seydel, Martin: Grundfragen der Stimmkunde. Für Sänger und Sprecher dargestellt. 373.

Söhle, Karl: Mozart. Dramatisches Zeitbild in vier Aufzügen. 314.

Sütterlin, L.: Die Lehre von der Lautbildung. 372.

Taylor, David C.: The psychology of singing. A rational method of voice culture based on a scientific analysis of all systems ancient and modern. 365.

Thomas, Eugen: Wiener Chorschule. I. Teil: Übungen der Chorschule des Wiener Konservatoriums. 369.

Volbach, Fritz: Bericht über die Vorführung von Instrumenten, die für die Aufführung Händelscher und Bachscher Werke von praktischer Bedeutung sind. 310.

Richard Wagner an seine Künstler. Zweiter Band der Bayreuther Briefe (1872—1883). Herausgegeben von Erich Kloß. 51.

Richard Wagner - Jahrbuch. III. Band 1908. (Ludwig Frankenstein.) 51.

Walter, Eduard: Zwölf Studien für Vortrag und Atemführung. — Neue Solfeggien. 372.

Weber, Wilhelm: Die Grundsätze und Ziele Fr. Chrysanders bei der Neugestaltung der Händel-Werke. 310.

Zimmermann, Franz: Einheitliche Gesangskunst. 369.

Zureich, Franz: Theoretisch-praktische Chorgesang-Schule für Männerstimmen, mit besonderer Berücksichtigung der Stimmbildung für Lehrerseminare und Oberklassen der Mittelschulen. 371.

REGISTER DER BESPROCHENEN MUSIKALIEN

d'Albert, Eugen: Wiegenlied. 250.

Aulin, Tor: op. 18. Midsommar-Dans für Violine mit Klavierbegleitung. 319.

Bach, Joh. Seb.: Trios für Pianoforte, Violine und Violoncello, nach den Sonaten und Partiten für Violino solo bearbeitet. 319.

Bach, Karl Philipp Emanuel: Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen. Kritisch revidierter Neudruck (Walter Niemann). 315.

v. Baußnern, Waldemar: Acht Kammergesänge, für eine hohe Singstimme, Streichquartett, Flöte und Klarinette bearbeitet. 318.

Beringer, Oscar: Klavierschule. 315.

Besuch, Alfred: op. 7. Sechs Lieder. 250.

Blass, Arthur: Wegweiser zu Joh. Seb. Bach. Eine Sammlung von Klavierwerken aus dem 18. Jahrhundert mit Bezeichnungen und Erklärungen nach dem Stande moderner Musikforschung. 316.

Blech, Leo: op. 15a. Zwei Lieder. 250.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Bloch, Josef: Intonationsübungen in allen Tonarten und Lagen für Violine. 252.
Collegium musicum (Hugo Riemann). Nos. 39, 40, 42, 44. 319.
van Eyken, Heinrich: op. 34. Sechs Lieder für Gesang und Klavier. 251.
— Franz Schubert-Lieder, für zwei Singstimmen mit Klavier gesetzt. 251.
Gilman, Benjamin Ives: Hopi Songs. 251.
Gram, Peder: op. 4. Drei Lieder. 250.
Haas, Josef: op. 20. Suite für Orgel. 315.
Karg-Elert, Sigfrid: op. 14. Sonatinen für Harmonium. No. 1 und No. 3. 315.
— op. 19, op. 24, op. 43, op. 52, op. 53. Lieder für eine Singstimme mit Klavier. 316.
Kaun, Hugo: op. 69. Fünf Gesänge für Alt und Bariton. 250.
Kienzl, Wilhelm: Meine Mutter. Lied mit Klavier. 250.
— op. 77. Acht Choralvorspiele für die Orgel. 252.
Lebert und Stark: Klavierschule. II. Teil (Max Pauer). 315.
Mauke, Wilhelm: op. 47. Vier Gedichte von Goethe für eine Singstimme und Klavier. — op. 49. Vier Lieder aus dem Schenkenbuche Goethes f. eine Singstimme und Klavier. 317.
Mendelssohn, Arnold: Der Schäfer. Lied mit Klavier. 250.
Mozart, W. A.: Violinkonzert in G-dur. Für Violine und Pianoforte herausgegeben und mit Kadenzen versehen von Henri Marteau. 319.
Noren, Heinrich G.: op. 25. Drei Lieder für Bariton. 318.
Ratchinsky, J.: op. 17. Quatuor pour deux Violons, Alto et Violoncelle. 319.
Reger, Max: op. 105. Zwei geistliche Lieder für eine mittlere Singstimme mit Orgel-, Harmonium- oder Pianofortebegleitung. 318.
Reitlinger, A.: Exercices chromatiques pour développer l'indépendance et l'égalité des doigts pour Piano. 252.
Roth, Herman: Sieben Lieder für mittlere Singstimme und Klavier. 250.
Scharwenka, Xaver: op. 78. Studien im Oktavspiel. 252.
Scheinpflug, Paul: op. 11. Zwei Balladen für mittlere Singstimme und Klavier. — op. 14. Sieben Lieder für eine Singstimme und Klavier. 317.
Schillings, Max: Aus dem Takt. Lied mit Klavier. 250.
Schoeck, Othmar: op. 12—15. Neue Lieder und Gesänge. 317.
Schütt, Walter: op. 6. Vier Lieder. 251.
Sinding, Christian: Fünf Gesänge. 250.
Sinigaglia, Leone: op. 33. Serenade für Violine, Viola und Violoncell. 319.
Sommer, Hans: op. 37. Lied der reitenden Artillerie. Für Männerchor und Orchester. 252.
Spiering, Theodore: op. 4. Sechs Künstleretüden für die Violine. 319.
Stern, Alfred: Gedichte von Carl Hauptmann, Bierbaum, Wilhelm Schulz, Tscherkoff, Hesse für eine Singstimme mit gemischter Kammermusik- oder Klavierbegleitung. 250.
Straube, Karl: Choralvorspiele alter Meister für den praktischen Gebrauch bearbeitet. 314.
Streicher, Theodor: Hafis-Lieder. 251.
Taneiew, Serge: op. 22. Trio pour Piano, Violon et Violoncelle. 319.
Taubert, E. E.: op. 71. Acht Lieder nach Gedichten Goethes. 250.
Weingartner, Felix: op. 45. Japanische Lieder. 316.
Wetz, Richard: op. 16. Kleist-Ouvertüre. 314.
Wetzler, Hans Hermann: Fünf Lieder für eine Singstimme. 316.

REGISTER DER BESPROCHENEN ZEITSCHRIFTEN- UND ZEITUNGSAUFSÄTZE

Adler, Guido: Haydnfeier und Musikkongreß. 304.
Allix, G.: A propos de l'anniversaire de Bizet. 376.
Der Altmärker (Stendal): Joseph Haydn. 303.
Annaberger Wochenblatt: Der Komponist der „Schöpfung". 301.
Antcliffe, Herbert: Difficulties with adult piano pupils. 111.
— Liszt and Brahms. 380.
Arbeiterzeitung (Wien): Haydn und der Dualismus. 303.
Arend, Max: Berliner Gluck-Aufführungen in unseren Tagen. 184.
Ary-Bréhat: Le concours de Rome. 375.
Aubry, Pierre: La musique des trouvères et des troubadours. 378.
Aussert, F. und P.: L'Allemagne piétiste et l'œuvre de Bach. 377.
Barbantini, N.: Edvard Grieg: a biographical sketch. 111.
Barnett, John Francis: The province of the cantata. 379.
Batka, Richard: Haydn. 303.
Bayreuther Blätter: Richard Wagner an Erwin Rohde. 182.
— Briefe an Richard Wagner, Bayreuth 1872—1876. 182.
— Richard Wagner an Franz Overbeck. 182.
Becker, Georges: Les ancêtres de piano. 378.
Bekker, Paul: Papa Haydn. 306.
van Berlekom, Marie Berdenis: De muziek in het drama. 383.
Berliner Neueste Nachrichten: Joseph Haydn. 301.
de Bertha, A.: Ch. Valentin Alkan aîné. Étude psychomusicale. 376.
Berthold, A.: Haydn-Anekdoten. 303.
Beta, Ottomar: Old iniquity (Goethes „Faust" und Hermann Türck). 182.
— Faß und Volk der Danaiden (Beitrag zur Reichsfinanzreform). 182.
Beunke, Fr. A.: Beethoven. 382.
— Bettina von Arnim. 382.
van Bever, Ad.: Pierre de Courcelles: Le cantique des can-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

tiques mis en vers français 1564. 376.
Bird, Arthur: German organ playing. 111.
Blake, Thaleon: History's place in music study. 110.
Blankenburg, Joh.: Der Heiland. 182.
Bohemia (Prag): Joseph Haydn. 303.
Borland, John E.: The rise of Lully. 109.
— Byrd's Fantasie in C. 109.
Bos, H.: Cornelis de Wolff. 383.
Boutarel, Amédée: „Don Juan" de Mozart et E. T. A. Hoffmann. 381.
— Un mercenaire de son âme avant le docteur Faust. 382.
— Bacchus dans la mythologie et dans l'opéra de Massenet. 382.
Bouyer, Raymond: Nos impressions de saison sur la musique plus ou moins „vocale". 381.
— Nos impressions d'actualité sur les musiques militaires. 381.
— La musique de la lumière. 381.
— Encore un signe des temps. 381.
— L'histoire de la musique et l'avènement tardif de l'érudition musicale. 381.
— De l'interprétation nouvelle de vieux maîtres et particulièrement de Bach. 381.
— La vogue de Bach, depuis la découverte de sa puissance expressive. 381.
— L'interprète passe et l'œuvre reste. 382.
— La jeunesse des vieux maîtres et l'utilité des virtuoses. 382.
— De l'utilité des virtuoses. 382.
— Du virtuose à l'interprète — et Beethoven inconnu. 382.
Buck, Dudley: The advance of musical Education in America. 110.
Bulletin Français de la Société Internationale de Musique (Paris): Maurice Bagès. 376.
— Georges Marty. 376.
— Paul Taffanel. 376.
— Lettres inédites d'Emmanuel Chabrier. 376.
Braschowanoff, G.: Olympia und Bayreuth. 182.
Braun, Nora: Das Naturgefühl Richard Wagners. 182.
— Otto: Kulturphilosophie. Ein Nachklang der Festspiele. 182.
Brenet, Michel: La mélodie chez Haydn. 377.
— Destouches et son opéra „Issé". 377.
— L'immortelle bien-aimée de Beethoven. 377.
— Bach, Mendelssohn et la passion selon Saint Mathieu. 378.
Brönnle: De 45ste Samenkomst van de „Allgemeine Duitsche Muziekvereeniging" in Stuttgart. 383.
Browne, James A.: Fugitive notes on old operas. 380.
— A word for the despised. 380.
— Handel's trumpeter. 380.
— Hogarth and music. 381.
Calvocoressi, M.-D.: Claude Debussy. 109.
— Musique et musicologie anglaises. II: Quelques livres. 375.
— Les idées d'Edgar Poe sur la musique. 376.
— „Le mariage" par Moussorgsky. 376.
ten Cate, Bernard: Baron Gevaert. 382.
— Monna Vanna. 382.
Chamberlain, H. St.: „Lohengrin" in Bayreuth. 182.
— Immanuel Kant. 182.
Choisy, Frank: Antoine Stradivarius. 378.
Clemens, Georg: Der Trauerzug mit Elisabeths Leiche in Wagners Tannhäuser. 57.
Collet, Henri: La musique espagnole moderne. 375.
Corver, W. J.: De Negende. 383.
— De orchest partituur der Negende en de partituuruitgaven van Eulenburg. 383.
Le Courrier Musical (Paris): Sarasate. 377.
— Un „wagnérien" á Paris en 1857. 377.
— Paul Taffanel. 377.
— F. A. Gevaert. 377.
— Augusto Mochado. 378.
Cozanet, Albert: Le musicien-poète Richard Wagner. 377.
Crotchet, Dotted: Great Yarmouth and its parish church. 109.
— Bristol Cathedral. 109.
— Rochester Cathedral. 109.
— Ripon and its minster. 109.
— A visit to Preston. 109.
— A visit to Bedford. 110.
— Manchester cathedral. 110.
— Bath. Its musical associations. 110.
— Eton College. 110.
Grotchet, Carlisle Cathedral. 110.
— Newmark-on-Trent and Dr. John Blow. 110.
Curwen, J. Spencer: Impending alteration of copyright law by order in council. 379.
de Curzon, Henri: Ernest Reyer. 376.
— La saison à Monte Carlo. 376.
Daffner, Hugo: Joseph Haydn. 302.
Darmstädter Zeitung: Joseph Haydn. 302.
Daubresse, M.: L'instruction musicale. Progrès réalisés — Améliorations possibles. 377.
— La musique considérée comme stimulant énergétique. 378.
Davray, Raoul: „Le premier glaive", drame de L. Népoty, musique de Henri Rabaud. 377.
Dawson, E. M. Trevenen: The cuckoo's cale. 380.
Debay, Victor: Le „Crépuscule des Dieux" à l'Opéra. 377.
— „Monna Vanna", drame de Mæterlinck, musique de Henri Février. 377.
— Beethoven à l'Odéon. 378.
Dent, Edward J.: Milton and music. 379.
— The Haydn Centenary at Vienna. 381.
Deutsche Zeitung (Berlin): Joseph Haydn. 302.
Dibble, Horace P.: Should a piano teacher study singing? 111.
Doret, Gustave: Hugo de Senger et la fête des vignerons. 378.
Doria, Georges: A propos d'un centenaire. La maison Pleyel. 377.
Dwelshauvers: A propos du centenaire de Mendelssohn. 379.
— Georges Sporck. 379.
— La nouvelle Société Bach. 379.
— La forme musicale, embryon de sonate, adopté par Jean-Noël Hamal dans son opus 1, doit-elle être considérée comme antériorité aux „Sonate a tre" de Stamitz? 379.
— Programme des recherches à faire dans des fonds musicaux de la province de Liège. 379.
Ecorcheville, Jules: Deux livres de Romain Rolland. 375.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ecorcheville, Jules: La musique ancienne au concert en 1909. 376.
— Sermon wagnérien prononcé en l'église de la mission hollandaise à Saint-Pétersbourg. 377.
Eisleber Tageblatt: Joseph Haydn. 302.
— Zu Joseph Haynds 100. Todestage. 302.
Elson, Arthur: The enjoyment of music. 111.
Elson, Louis C.: What constitutes great music? 111.
Ergo, Emil: Über Wagners Melodik und Harmonik. IV. Kapitel. 182.
— Jedem das Seine. 383.
Ermoloff, J.: The influence of Beethovens Malady upon his spiritual nature. 110.
Fabó, Bertalan: Haydn in Ungarn. 302.
La Fédération Artistique (Brüssel): Les imitateurs de Claude Debussy. 379.
— Wagnérophobie. 379.
— Gevaert. 379.
— Edgard Tinel. 379.
— Ariane et Barbe-Bleue. 379.
— Bibliographie du Baron Gevaert. 379.
Finck, Henry T.: The spirit of the Nordland in music. 111.
Fischer, Cyriak: Joseph Haydn. 307.
Foerster, J. B.: „Eva". 383.
Freudenberg, Wilhelm: Eine musikgeschichtliche Abrechnung. 55.
Friedrich, Fritz: Rasse und sittliche Forderung. 182.
Fuchs, Karl: Joseph Haydn. 305.
Fueter, Eduard: Joseph Haydn. 306.
Gandillot, M.: Origine de la gamme. 375.
Gates, W. Francis: Cost of study abroad — the reward of the professional pianist. 110.
— The rights of the majority. A defense of the pleasures of mediocrity. 111.
— Rights of the choir voice. 111.
Gauthiers-Villars, Henry: Georges Bizet d'après sa correspondance. 377.
— La „season" russe à Paris. 383.
Gehrmann, Hermann: Joseph Haydn. 302.
Gerlach, C.: Immer höher hinauf! Zur Erinnerung an Joseph Haydn. 301.
Gerok, Gustav: Sebastian Bach im Gottesdienst. 184.
Gilman, Lawrence: The music of Claude Debussy. 111.
Glasenapp, Carl Friedrich: Die Koboldsage. 182.
Godefroy, J.: Eerste Nederlandsche Wedstrijd voor gemengde Zangvereenigingen. 383.
Göhler, Georg: Musikalische Kultur. 182.
Goepp, Philipp H.: Music and letters. 111.
Golther, Wolfgang: Goethes „Faust" auf der Bühne. 182.
Grävell, H.: Zwei Inseln. 182.
Greene, H. W.: A few words about the tenor voice. 111.
Greilsamer, Lucien: Lutherie. L'hygiène du violon. Conseils pratiques sur l'entretien des instruments à archet en vue de leur conservation. 375.
Groß, Felix: Versuch einer vollständigen philosophischen Deutung des Ringmythos. II.: Das Brahman im „Ring". 182. III.: Die mythischen Gruppen im „Ring". 182.
Günther, Ernst: Joseph Haydn. 303.
Hamilton, Clarence G.: The value of historical programs in courses in appreciation. 111.
Harrison, Bertha: Games of music. 109.
— The oldest concert room in London. 380.
— Some notes on Haydn. 380.
Hartmann, Ludwig: Télépathie musicale. „Electre" et „Cassandra". 378.
Hautstont, Jean: Une notation nouvelle. 376.
Hawley, Captain Oscar Hatch: Some lay conceptions of music. 110.
Heilemann, A.: Joseph Haydn. 308.
Hervey, Arthur: Composers as critics. 379.
Herz, Siegfried: Hugo Wolfs Mörike Songs. 111.
Hoffmann, Camill: Haydns Schädel. 308.
— Haydns geköpfte Leiche. 308.
Hoffmeister, Karel: Karl Kovarovic. 383.
Horn, Camillo: Joseph Haydn, ein Meister des Humors. 305.
Humbert, Georges: A travers la littérature musicale. 378.
Humbert, Georges: Felix Mendelssohn Bartholdy et son voyage en Suisse. 378.
— La X^me réunion de l'Association des musiciens suisses. 378.
d'Indy, Vincent: Quatuor à cordes. 376.
Janney, Marianne: The art of music in Russia. 111.
Jean-Aubry, G.: Albert Roussel. 375.
— Claude Debussy et la musique française moderne en Angleterre (1907/08). 376.
Jedlinski, P.: Réflexions sur la musique et le poème du „Crépuscule des Dieux". 377.
— Siegfried en „plein air" à Cauterets. 377.
Judson, Arthur L.: Do music teacher's associations pay? 111.
Jullien, Adolphe: Ernest Reyer. 377.
Jung, Rodolphe: Othmar Schoeck. 378.
Kalensky, Boleslaw: M. A. Balakirew. 383.
Keller, Otto: Joseph Haydn. 301.
— Haydn-Zentenarfeier und 3. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft. 301.
Kidson, Frank: The evolution of clef signatures. 109.
Kieler Zeitung: Haydn und die Frauen. 308.
Kienzl, Wilhelm: Die Musik in hundert Jahren. 184.
Kipper, Hermann: Joseph Haydn. 302.
Kitchener, Frederik: The present position of Mendelssohns music. 380.
Kleines Journal (Berlin): Joseph Haydn. 301.
Kling, H.: Giovanni Punto. Célèbre corniste (1748—1803). 375.
— Le poète autrichien Castelli et Beethoven. 377.
— Richard Wagner à Lucerne et à Triebschen. 377. 379.
Knosp, Gaston: Chopiniana. 377.
Koczian, Victor: Wotan's Zoll. 182.
Kohut, Adolph: Ein Klassiker der Tonkunst. 301.
Korngold, Julius: Zum Haydn-Jubiläum. 304.
Kruse, E.: Joseph Haydn. 301.
Lalo, Pierre: Les beaux-arts et le parlement. 377.
— „Elektra" de Richard Strauß. 378.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Laloy, Louis: Années de jeunesse. Un recueil inédit de Modeste Moussorgsky. 376.
Landormy, P.: L'avenir de la musique de chambre. 378.
Landowska, Wanda: La tradition. 375.
Lang, B. J.: The advance of musical education in America. 111.
de la Laurencie, L.: Deux violistes célèbres. 376.
Law, Frederic S.: Hugo Wolf, his life and work. 110.
Leblond, Marius-Ary: Lettre sur la musique malgache. 375.
Lichtenberger, Henri: La correspondance de Richard Wagner avec Minna Wagner. 375.
Lienhard, Friedrich: Ernst von Wildenbruch †. 182.
Lingener Wochenblatt: Zu Haydns 100. Todestage. 308.
Loisel, J.: La sonate classique avant Beethoven. 377.
Loman jr., A. D.: Uiterlijke Verschijnselen bij (an na) Zangonderwijs. 382.
Lowe, C. Egerton: Centenary of Haydns death. Brief biography. 380.
— Beethovens pianoforte sonatas. A short concise analysis. 380.
Lusztig, J. C.: Joseph Haydn. 308.
Lützelburger, J.: Aus Haydns Leben. 308.
Luvay, Ed.: Louis van Waefelghem. 375.
Mackenzie, Sir Alexander: Pablo Sarasate. Some personal recollections. 110.
Mc Cormick, W. H.: Teaching the notes. 379.
Macdougall, H. G.: Organist at work: Mr. S. B. Whitney. 111.
Malherbe, Charles: Dem Gedächtnis Joseph Haydns. 305.
van der Mandere, Henri: Kathleen Parlow. 382.
Märkische Volkszeitung (Berlin): Joseph Haydn. 301.
— Haydn — ein Deutscher. 301.
Marschner, Carl Wilhelm: Der Kapellmeister der Esterhazys. 301.
Masson, Paul-Marie: L'esthétique musicale scientifique. 375.
Matthew, James E.: In a musical library. I. II. III. 109.
— A collection of libretti. 109.
Mathews, W. S. B.: Grieg's music from a pianoforte student's point of view. 111.
Mauclair, Camille: Wagner vu d'ici. 377.
— Réflexions sur un bon livre. 378.
Meinck: Über die Verehrung der Sonne bei den Germanen. 182.
Le Ménestrel (Paris): Bilan musical de 1908. 381.
— La section de composition, musicale de l'Académie des Beaux-Arts. A propos de la mort de Ernest Reyer. 381.
Moeller van den Bruck: Beethoven-Halle und Bach-Chor. 184.
Monthly Musical Record (London): Pablo Sarasate. 379.
— On singing in unison in church. 379.
— Ibsen and music. 380.
— John Milton. 380.
— The year 1908. 380.
— Aged musicians. 380.
— Felix Mendelssohn Bartholdy. 380.
— The songs of Hugo Wolf. 380.
— Two distinguished musicians: F. A. Gevaert, L. E. E. Reyer. 380.
— The art of ornamentation. 380.
— The characteristics of english melody. 380.
— Librettists and composers. 380.
— „Bad" music. 380.
— Shakespeare. 380.
— On singing songs in English. 380.
— The Tebaldini Pamphlet. 380.
— Mozart's „Magic flute". 381.
Morax, René: Théâtre de musique. 378.
Morton, Francis H.: The analytic and synthetic elements in piano pedagogics. 111.
The Musical Times (London): Mr. Harry Evans. 109.
— Joseph Joachim. 109.
— Edvard Grieg. 109.
— Notes on an old musical journal. 109.
— The British Museum Library. I: Printed music. 109.
— Mischa Elman. 109.
— Cherubini in England. 109.
— Clara Novello. 109.
— Mr. T. H. Collinson. 109.
— George P. Bridgetower and the Kreutzer Sonata. 109.
— Dr. Walford Davies. 109.
The Musical Times (London): Folk-songs and dances at Stationer's Hall. 109.
— The Milton Tercentenary. 109.
— Gluck in England. 109.
— Dr. H. A. Harding, Honorary Secretary of the Royal College of organists. 109.
— Dr. J. Kendrich Pyne. 110.
— Is the symphony dromed? 110.
— Dr. John Blow. Bicentenary of his death. 110.
— Milton and music. 110.
— Sir Edward Elgar's symphony. 110.
— Granville Bantock. 110.
— The Milton Tercentenary celebrations. 110.
— Mendelssohn in England. 110.
— Mr. Coleridge-Taylor. 110.
— Dr. Charles Harriss. 110.
— Haydn in England. 110.
The Musician (Boston): Holland's old bells. 110.
— The childhood of Haydn. 110.
— The creative consequences of the clavier type of instruments. 111.
— The pianism of de Pachmann. 111.
— Mme. Katharine Goodson. 111.
— Some art parallels. 111.
— Curing deafness by musical tones. 111.
Nebuška, Ottokar: Nach 45 Jahren. 383.
Neißer Zeitung: Joseph Haydn. 303.
Neue Bayerische Landeszeitung (Würzburg): Joseph Haydns 100. Todestag. 305.
Neue Freie Presse: Joseph Haydn. 304.
Neues Wiener Journal: Joseph Haydn. 304.
Neue Würzburger Zeitung: Joseph Haydn. 305.
Newmarch, Rosa: Rimsky-Korssakow. Personal reminiscences. 379.
Niecks, Frederick: The sons of J. S. Bach. Carl Philipp Emanuel Bach. 379.
— Reminiscences or coincidences. 379.
— Folk-song and art-song. 379.
— The interpretations of the classics by virtuosi. 379.
— Giuseppe Verdi. 380.
— Robert Franz. 380.
— Modern conducting. 380.
— The scores of the future. 381.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Niemann, Walter: Zu Joseph Haydns 100. Todestage. 303.
Nin, J. Joachim: Pour l'art. 378.
Nolthenius, Hugo: Twee Quartetten en een Sonate voor Viool en Piano von Anna Lambrechts-Vos en het Triester Strijkkwartet-Ensemble. 382.
— Mr. A. J. M. Bake. 382.
— Die Uitvoering van „La damnation de Faust" door „Toonkunst". 382.
— J. Pz. Sweelinck en „Die Geschöpfe des Prometheurs" van Beethoven met nog iets over het Bloemendaalsche Beethovenhuis. 382.
— Frederic Lamond. 382.
— Die Uitvoering van Bachs „Matthäus-Passion" am 4. April 1909 in Amsterdam. 383.
— Leander Schlegel. 383.
— De zomeruitvoering te naarden. 383.
— Het Karakteristike der Toonaarden. 383.
Norddeutsche Allgemeine Zeitung (Berlin): Joseph Haydn. 301.
Norden, C.: Joseph Haydn als Humorist. 308.
Paetow, Walter: Joseph Haydn. 301.
Parken, D. C.: Operatic boys. 380.
Parker, James C. D.: The advance of musical education in America. 111.
Pasig, Paul: Joseph Haydn. 303.
Paul, Howard: A day with Gounod. 110.
Petrucci, Gualtiero: Venedig und die Seele Wagners. 303.
Petsch, Robert: Zum Faust-Jubiläum. 182.
Pirro, André: Frescobaldi et les musiciens de la France et des Pays-Bas. 376.
Platzhoff-Lejeune, Ed.: Programmes et public. 378.
du Plessy, Armand: L'amour dans l'œuvre de Wagner. 379.
Plinke, H.: Joseph Haydn. 302.
Pohl, Louise: Richard Wagner und Hans von Bülow. 184.
Pollack, Walther: Gedanken über „Tristan und Isolde". 182.
Pougin, Arthur: La distribution des prix au Conservatoire. 381.
— Une famille de grands luthiers italiens: Les Guarnerius. 381.
— Sarasate. 381.
— Molière à Pézénas. 381.
— Après la répétition générale du „crépuscule des dieux". 381.
Pougin, Arthur: Deux lettres inconnues de Rameau. 381.
— Un opéra de Marionnettes en 1676. La troupe royale des Pygmées. 381.
— François Auguste Gevaert. 381.
— Ernest Reyer. 381.
— Petite histoire de „Cosi fan tutte", opéra de Mozart. 382.
— L'expression chez Bach et l'interprétation consequente. 382.
— La mise en scène à l'Opéra en 1766. 382.
Prout, Ebenezer: In the forecourts of instrumentation. 380.
— André Pirro's „L'esthétique de Jean-Sebastien Bach". 380.
— A few desirable reforms in musical nomenclature. 380.
— Beethoven's letters. 380.
Prüfer, Arthur: Richard Wagner als Bewunderer von Mendelssohns „Paulus". 184.
Prunières, Henry und de la Laurencie, Lionel: La jeunesse de Lully (1632—1662). 376.
Pupin, A.: The formation of character through a proper study of music. 110.
Quittard, Henri: Chansons du XVe siècle. Essai de restitution, d'après les monuments, de l'accompagnement instrumental. 375.
— La première édition des messes de Du Mont. 376.
Reboul, Jacques: La théorie musicale des civilisations. 375.
Das Reich (Berlin): Joseph Haydn. 301.
Reinecke, Carl: Christmas and its musical celebration. 111.
Rheinischer Kurier (Wiesbaden): Haydn und die Frauen. 308.
van Riel, Leo: Alice Guszalewicz. 382.
Ritter, William: La VIIe Symphonie de Gustav Mahler. 376. 377.
— A propos de Gustave Mahler. 378.
Rolland, Romain: Paul Dupin. 376. 378.
Roll, Ludwig: Denkwürdige Aufführungen der „Schöpfung" von Haydn. 308.
Roof, Katherine Metcalf: Concerning modern voice culture. 111.
Roujon, Henri: Giuseppe Verdi. 376.
Rostocker Zeitung: Haydn und die Frauen. 308.
de Rudder, May: Festspiele de Bayreuth. 375.
— Peter Cornelius à Weimar. 378.
— Mendelssohn et Schumann. 378.
Rychnowski, Ernst: Joseph Haydn. 302.
Saavedra, Dario: Suriname's muziek en sang. 382.
— Einfluß der Musik auf Bildung und Sitten. 383.
Sachs, Lothar: Joseph Haydn, der Vater des Humors. 305.
Scherber, Ferdinand: Joseph Haydn. 304.
Schleswiger Nachrichten: Zu Haydns 100. Todestage. 308.
Schloesser, Adolph: Anton Rubinstein. 379.
Schlösser, Rudolf: Kleine Beiträge zu den „Meistersingern". 182.
Schmidt, Leopold: Joseph Haydn. 301.
Schwarzwälder Bote (Oberndorf a. N.): Joseph Haydn. 303.
— Joseph Haydns erstes Debüt. 303.
Scudo: Compte rendu du premier concert donné à Paris par Richard Wagner en 1860. 377.
Seidl, Arthur: Das Ereignis der Dresdener „Richard Strauß-Woche". 183.
Simboli, Raffaele: The christmas pipers of Rome. 111.
Sommer, Hans: Musik im Volkshaushalt. 56.
Sorauer Tageblatt: Zu Haydns 100. Todestage. 308.
Spanuth, August: New Wagner Letters. 111.
Staatsbürger-Zeitung (Berlin): Joseph Haydn. 301.
Stiévenard, Emile: Le rythme. 376.
de Stoecklin, Paul: L'esthétique allemande. 377.
— L'art pour le peuple. 377.
— Felix Mendelssohn-Bartholdy. A propos du centenaire de sa naissance. 378.
— A propos de Paul Dupin. 378.
— 'Chand d'musique. 378.
— Gabriel Fauré 378.
Storer, H. J.: The advance of musical education in America. 111.
Strauß, Richard: Sur l'orchestration. 376.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Subert, Fr. A.: An der Grenze zweier Zeitalter. 383.
Sylva, Carmen: Souvenirs de Clara Schumann. 375.
Taubmann, Otto: Joseph Haydn. 301.
Telliers, Jules: Une révolution en musique. 379.
Thari, Eugen: Joseph Haydn. 302.
Thibaut, P.-J.: Etude de musique orientale. 377.
Thomas, Louis: Poésie et musique. 376.
Thomas, L.: Gabriel Fabre. 377.
Thomas, Wolfgang A.: Papa Haydn. 302.
v. Tideböhl, Ellen: Rimsky-Korssakow's last opera „Zolotoi petoushok". 380.
Tiersot, Julien: French christmas carols. 111.
— Soixante ans de la vie de Gluck. 381.
— Le premier portrait de Berlioz. 382.
Tinel, Edgar: Pie X et la musique sacrée. 379.
d'Udine, Jean: La musique et le geste. 377.
Unger, Max: Muzio Clementi and his relations with C. Chr. Haertel of Leipzig, as shown by letters of Clementi. 379.
Vallas, Léon: Un mémoire sur la trompette marine. 376.
Vesely, Richard: Der a cappella-Stil in Böhmen im 16. Jahrhundert. 383.
La Vie Musicale (Lausanne): „La Veillée", Suite de Emile Jaques-Dalcroze. 378.
— A propos du centenaire de la mort de Joseph Haydn. 378.
Volksfreund (Aachen): Haydns „Jahreszeiten". 301.
Volkszeitung (Berlin): Joseph Haydn. 302.
Vorwärts (Berlin): Joseph Haydn. 302.
de Waardt, Piet: Van weinig gespeelde werken. III.: Klavierconcert (Manuskript) van C. D. Oberstadt. 382.
Wallaschek, Richard: Haydn. 305.
Watson, Jo Shipley: At Edward Macdowell's lectures Columbia University. 110.
Weekblad voor Muziek (Amsterdam): Ernst Reyer. 382.
— Clotilde Kleeberg. 382.
— Elektra. 382.
— Het Beethovenhuis van Hutschenruyther. 383.
— Julius Hey. 383.
— Heinrich Conried. 383.
— Venetie en de ziel van Wagner. 383.
— Nog iets omtrent de gebogen klaviatur van Frederic Clutsam. 383.
— Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst. 383.
— De Bibliotheek van de Matschappij tot Bevordering der Toonkunst. 383.
— „Ivan le Terrible", gedicht van Mei, muziek van Rimsky-Korsakow. 383.
Weimarische Landeszeitung Deutschland: Zu Haydns 100. Todestage. 308.
Westfälischer Merkur (Münster): Zu Joseph Haydns Gedächtnis. 303.
Wierdsma, P. Wichers: Jets over de Pythagorische Stemming toegepast op pianos en orgels. 383.
Williams, C. F. Abdy: Epiphany services in the church of San Andrea della Valle, Rom. 110.
Wittmer, G.: Weltanschauung auf ethischer Grundlage. 182.
v. Wolzogen, Hans: Emil Heckel †. 182.
— Joseph Sucher †. 182.
— Zum Gedächtnis des Lohengrin 1908. 182.
— Gustav Adolf Kietz †. 182.
Die Zeit (Wien): Wie Haydns Gebeine nach Eisenstadt kamen. Aufklärung der Andeutungen des Dr. Lueger. 305.
Zerbster Zeitung: Zu Haydns 100. Todestage. 308.
Zich, Otakar: O. Ostrčil's Oper „Kunalovi oči". 383.
Ziegler, August: Höchsten Heiles Wunder: Erlösung dem Erlöser! Zwei Predigten im Anschluß an Richard Wagners „Parsifal". 182.
Zittauer Nachrichten und Anzeiger: Joseph Haydn. 306.



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE MUSIK

8. WAGNER-HEFT

Dem heiligen Ernste meines ursprünglichen Empfindungswesens [in den „Feen"] . . . trat in dem „Liebesverbot" eine kecke Neigung zu wildem sinnlichem Ungestüm, zu einer trotzigen Freudigkeit entgegen, die jenem auf das Lebhafteste zu widersprechen schien . . . Die Ausgleichung beider Richtungen sollte das Werk meines weiteren künstlerischen Entwickelungsganges sein.

Richard Wagner

VIII. JAHR 1908/1909 HEFT 19

Erstes Juliheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

LINDLOFF

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

INHALT

Edgar Istel

Richard Wagners Oper „Das Liebesverbot“
auf Grund der handschriftlichen Originalpartitur dargestellt

Eugen Mehler

Die neuen Klavier-Auszüge der Werke Richard Wagners
Eine Anregung

Besprechungen (Neue Wagner-Literatur)

Revue der Revueen

Kritik (Oper und Konzert)

Anmerkungen zu unseren Beilagen

Kunstbeilagen

Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Aus dem Verlag, Eingelaufene Neuheiten) und Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England:
Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

RICHARD WAGNERS OPER „DAS LIEBESVERBOT“

AUF GRUND DER HANDSCHRIFTLICHEN ORIGINALPARTITUR DARGESTELLT

von Edgar Istel-München

Vor allem möchte ich auch an dieser Stelle der königlichen Direktion des bayerischen Nationalmuseums in München (erster Direktor: Dr. Hans Stegmann) meinen herzlichen Dank aussprechen für die äußerst zuvorkommende Art, in der man mir längere Zeit hindurch die kostbare Originalpartitur der Oper zu Studienzwecken im Kopiersaale des Nationalmuseums zur Verfügung stellte, sowie für die freundliche Vermittlung der Erlaubnis weitergehender Benutzung, die mir am 20. Februar 1909 von der die Eigentumsrechte an der Partitur ausübenden Administration des Vermögens S. M. des Königs Otto von Bayern gütigst gewährt wurde. Wenn auch im Hinblick auf die eigenartige Rechtslage und die Stellungnahme der Wagnerschen Erben, die einer Veröffentlichung des Werkes abgeneigt sind, nur die Publikation kleiner Bruchstücke gestattet werden konnte und mir die Bedingung auferlegt wurde, „daß die Wiedergabe streng auf den wissenschaftlichen Zweck und auf das tunlichst geringste Maß von Belegstellen beschränkt werde“, so dürfen wir doch es um so freudiger begrüßen, daß endlich eine Gelegenheit geschaffen wurde, die bisher nur wenigen Auserwählten zugängliche Partitur, die dem Publikum lediglich als strengverschlossenes Ausstellungsobjekt bekannt ist, hiermit erstmalig als Ganzes sowie im Einzelnen öffentlich genauer besprechen und dank besonderer von der Administration gewährter Erlaubnis das Titelblatt und die erste Partiturseite im Faksimile reproduzieren zu dürfen.

Das Schicksal der frühesten Opern Wagners ist seltsam: Der erste musikalisch-dramatische Versuch des erst 19jährigen Jünglings, „Die Hochzeit“, wurde noch vor Vollendung der Komposition auf Wunsch der Schwester Rosalie vernichtet und hat nur in einem musikalischen Bruchstück, dem Septett, Spuren hinterlassen. Die erste vollendete Oper (komponiert 1833), kam zu Lebzeiten des Meisters nicht auf die Bühne

Published the 1. July nineteen hundred and nine. Privilege of copyright in the United States reserved under the Act approved March third, nineteen hundred and fife, by Dr. Edgar Istel, Munich.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

und erlebte erst 5 Jahre nach Wagners Tode, am 29. Juni 1888, ihre Uraufführung am Münchner Hoftheater, bei welcher Gelegenheit auch ein Klavierauszug im Druck erschien. Nachdem „Die Feen“ ungefähr zehn Jahre lang mit Unterbrechungen im Spielplan der Münchner Hofbühne geblieben waren, wurden weitere Aufführungen nicht mehr veranstaltet. Ein anderes, noch viel eigentümlicheres Schicksal war der nächsten Oper Wagners beschieden: „Das Liebesverbot“ oder (wie der infolge von Zensurbedenken abgeänderte Titel bei der Aufführung lautete:) „Die Novize von Palermo“ (gedichtet 1834, Komposition vollendet Anfang des Jahres 1836) erlebte nur eine einzige, von Wagner selbst geleitete Aufführung zu Magdeburg am 29. März 1836 und war seitdem für die Öffentlichkeit völlig verschollen; der Theaterzettel dieser denkwürdigen Uraufführung war bisher nicht aufzufinden, weder die Partitur, noch ein Klavierauszug wurden gedruckt, nicht einmal ein Textbuch war zur Aufführung hergestellt worden, und so bleibt als einzige Quelle, aus der wir das Werk kennen lernen können, die handschriftliche Partitur. Die Originalpartitur schenkte Wagner unter dem Datum „Luzern, zu Weihnachten 1866“ dem König Ludwig II. von Bayern mit folgender Widmung, die sich auf dem Titelblatt[1]) befindet:

„Ich irrte einst, und möcht' es nun verbüßen;
Wie mach' ich mich der Jugendsünde frei?
Ihr Werk leg' ich demüthig Dir zu Füßen,
Daß Deine Gnade ihm Erlösung sei.“

Diese schönen Verse besiegelten das Schicksal des Werkes: Wagner selbst hatte die Oper als „Jugendsünde“ bezeichnet, und damit war — es scheint: für absehbare Zeiten — der Stab über das „Liebesverbot“ gebrochen. Daß der Meister vom Standpunkt seines damaligen Schaffens, von der Höhe des „Tristan“, der „Meistersinger“, des „Ring“, auf jene „wunderliche Jugendarbeit“ mit einer Mischung von Verachtung und Ironie herabsehen konnte, ist um so begreiflicher, als gerade große Künstler die Werke ihrer Entwickelungsperiode zu unterschätzen am ehesten geneigt sind. Wagner hatte auch wirklich Wichtigeres zu tun, als das „Liebesverbot“ drucken oder gar aufführen zu lassen, ein Unternehmen, das in jenen bewegten Kampfzeiten nur schlimme Mißverständnisse seitens böswilliger Gegner hervorgerufen hätte. Nach des Meisters Tode hielt man sich dann an das Wort von der „Jugendsünde“, und so wurde dem Werke die Gnade einer Aufführung, die doch sogar den „Feen“ zuteil wurde, nicht zugebilligt; es blieb endgültig dabei, daß jenes Werk nicht gedruckt werden solle (auch heute noch, wo man doch andere, vielfach unbedeutende Jugendkompositionen des Meisters der Öffentlichkeit zugänglich gemacht hat), und selbst Bemühungen, die Oper wenigstens vorübergehend für die

[1]) Vgl. das beigegebene Faksimile.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Münchner Bühne zu gewinnen (der inzwischen verstorbene Oscar Merz [1]) war ein eifriger Anwalt dieses Gedankens), blieben erfolglos. Und doch wäre durch die jetzt — d. h. zu einem Zeitpunkt, der eine völlig objektive Beurteilung des Jugendwerkes ermöglicht — erfolgende Publikation wenigstens des Textbuches und des Klavierauszuges dem Werke eine „Gnade“ ganz anderer Art zu erweisen, als sie ihm der Meister vor 40 Jahren zugedacht hatte, die Gnade nämlich, endlich als notwendiges, nicht fortzudenkendes Glied in der Kette der künstlerischen und menschlichen Entwickelung Wagners angesehen zu werden, als ein Glied, ohne dessen Kenntnis die Persönlichkeit und das Schaffen Wagners gar nicht völlig verstanden werden können. Man überlege: Ist es möglich, die Entwickelung Schillers zu verstehen ohne Kenntnis der „Räuber“? Nun, das „Liebesverbot“ ist lange nicht so „schlimm“ wie die „Räuber“, die der Autor der Wallensteintrilogie mit gleichem Recht als „Jugendsünde“ bezeichnen konnte. Aber hat je ein milder, edler Wein sich dessen schämen müssen, daß auch er einst gärender Most gewesen? Und hat nicht jener „Most“ Eigenschaften, wie sie nur feurige Jugend besitzt, und doch auch solche, die, gemildert und verschönt, auch im abgeklärten Zustand wiederzufinden sind? Ja, der Meister selbst, der, vielleicht ein wenig unbedacht, einen Augenblick sein Jugendwerk als Jugendsünde abzutun geneigt war, hat dem „Liebesverbot“ ein Jahrzehnt später wiederum eine solche Aufmerksamkeit zugewandt, daß er einen ausführlichen, seinen, bisher der Öffentlichkeit noch nicht zugänglichen, Lebenserinnerungen entnommenen „Bericht“ über dessen erste Aufführung in die gesammelten Schriften und Dichtungen aufzunehmen nicht verschmähte. Drei weitere Mitteilungen Wagners über das Werk finden wir in der „Autobiographischen Skizze“ (1842), in der „Mitteilung an meine Freunde“ (1851) und in dem zuerst 1879 in englischer Sprache erschienenen „Lebensbericht“ (1884 in deutscher Rückübertragung separat bei Louis Oertel in Hannover erschienen). Stellen wir diese Äußerungen, soweit sie für die Betrachtung der Originalpartitur von Wichtigkeit sind, hier einmal nach der Folge ihrer Entstehung zusammen:

Wagner hatte, der „Autobiographischen Skizze“ gemäß, als er seine im Geiste der deutschen Romantik nach Beethovens und Webers Vorbild konzipierten „Feen“ in Leipzig zur Aufführung bringen wollte,

„sehr bald dieselbe Erfahrung gemacht, die heut zu Tage jeder deutsche Opernkomponist zu gewinnen hat: wir sind durch die Erfolge der Franzosen und Italiener auf unserer heimatlichen Bühne außer Kredit gesetzt, und die Aufführung unserer Opern ist eine zu erbettelnde Gunst“ ... „Währenddem hörte ich die Devrient in Bellinis Romeo und Julie singen: — ich war erstaunt, in einer so durchaus unbedeutenden Musik eine so außerordentliche Leistung ausgeführt zu sehen. Ich geriet in Zweifel

[1]) Münchner Neueste Nachrichten, 28. März 1907.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

über die Wahl der Mittel, die zu großen Erfolgen führen können: weit entfernt war ich, Bellini ein großes Verdienst zuzuerkennen; nichtsdestoweniger schien mir aber der Stoff, aus dem seine Musik gemacht war, glücklicher und geeigneter, warmes Leben zu verbreiten, als die ängstlich besorgte Gewissenhaftigkeit, mit der wir Deutsche meist nur eine erquälte Schein-Wahrheit zustande bringen. Die schlaffe Charakterlosigkeit unserer heutigen Italiener, sowie der frivole Leichtsinn der neuesten Franzosen schienen mir den ernsten, gewissenhaften Deutschen aufzufordern, sich der glücklicher gewählten und ausgebildeten Mittel seiner Nebenbuhler zu bemächtigen, um es ihnen dann in Hervorbringung wahrer Kunstwerke entschieden zuvor zu tun. Damals war ich 21 Jahre alt, zu Lebensgenuß und freudiger Weltanschauung aufgelegt; ‚Ardinghello' und ‚das junge Europa' spukten mir durch alle Glieder: Deutschland schien mir nur ein sehr kleiner Teil der Welt. Aus dem abstrakten Mysticismus war ich herausgekommen, und ich lernte die Materie lieben. Schönheit des Stoffes, Witz und Geist waren mir herrliche Dinge: was meine Musik betraf, fand ich beides bei den Italienern und Franzosen. Ich gab mein Vorbild, Beethoven, auf: seine letzte große Symphonie erschien mir als der Schlußstein einer großen Kunstepoche, über welchen hinaus keiner zu dringen vermöge und innerhalb dessen keiner zur Selbständigkeit gelangen könne ... Alles um mich herum kam mir wie in Gärung begriffen vor: der Gärung sich zu überlassen, dünkte mich das natürlichste. Auf einer schönen Sommerreise in die böhmischen Bäder entwarf ich den Plan zu einer neuen Oper ‚Das Liebesverbot', wozu ich den Stoff aus Shakespeares ‚Maß für Maß' entnahm, nur mit dem Unterschied, daß ich den darin vorherrschenden Ernst benahm und ihn so recht im Sinne des jungen Europa modelte: die freie, offene Sinnlichkeit erhielt den Sieg rein durch sich selbst über puritanische Heuchelei ... Leichtgewonnene Erfolge bestärkten mich sehr in der Ansicht, daß, um zu gefallen, man die Mittel durchaus nicht zu skrupulös erwägen müsse. In diesem Sinne komponierte ich an meinem ‚Liebesverbot' fort; französische und italienische Anklänge zu vermeiden gab ich mir nicht die geringste Mühe."

Noch deutlicher und etwas ausführlicher lautet die Stelle in der „Mitteilung an meine Freunde":

„Ich war nun in dem Alter angelangt, wo der Sinn des Menschen, wenn je ihm dies möglich wird, sich unmittelbarer auf die nächste Lebensumgebung wirft. Die phantastische Lüderlichkeit des deutschen Studentenlebens war mir, nach heftiger Ausschweifung, bald zuwider geworden: für mich hatte das Weib begonnen, vorhanden zu sein. Die Sehnsucht, die sich nirgends im Leben stillen konnte, fand wieder eine ideale Nahrung durch die Lektüre von Heinses ‚Ardinghello' sowie der Schriften Heine's und anderer Glieder des damaligen ‚jungen' Literaturdeutschlandes. Die Wirkung der so empfangenen Eindrücke äußerte sich im wirklichen Leben bei mir so, wie sich unter dem Drucke unserer sittlichbigotten Gesellschaft die Natur einzig äußern kann. Mein künstlerischer Mitteilungstrieb dagegen entledigte sich dieser Lebenseindrücke nach der Richtung der gleichzeitig empfangenen künstlerischen Eindrücke hin; unter diesen waren von besonderer Lebhaftigkeit die der neueren französischen und selbst der italienischen Oper gewesen. Wie dieses Genre in Wahrheit die deutschen Operntheater eroberte und fast einzig auf ihrem Repertoir sich behauptete, war sein Einfluß auf Denjenigen ganz unabweisbar, der sich in einer Lebensstimmung, wie die angedeutete damals mir eigene, befand; in ihm sprach sich, wenigstens für mich, in der Richtung der Musik ganz das aus, was ich empfand: freudige Lebenslust in der notgedrungenen Äußerung als Frivolität. — Aber eine persönliche Erscheinung war es, die diese Neigung in mir zu einem Enthusiasmus

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

edlerer Bedeutung anfachte: dies war die Schröder-Devrient bei einem Gastspiele auf der Leipziger Bühne. Die entfernteste Berührung mit dieser außerordentlichen Frau traf mich elektrisch: noch lange Zeit, bis selbst auf den heutigen Tag, sah, hörte und fühlte ich sie, wenn mich der Drang zu künstlerischem Gestalten belebte. Die Frucht all dieser Eindrücke und Stimmungen war eine Oper: ‚das Liebesverbot oder die Novize von Palermo‘ . . .“ [Es folgt hier eine Erzählung der Handlung.]

„Vergleicht man dieses Süjet mit den ‚Feen‘, so sieht man, daß die Möglichkeit, nach zwei grundverschiedenen Richtungen hin mich zu entwickeln, vorhanden war: dem heiligen Ernste meines ursprünglichen Empfindungswesens trat hier, durch die Lebenseindrücke genährt, eine kecke Neigung zu wildem, sinnlichem Ungestüme, zu einer trotzigen Freudigkeit entgegen, die jenem auf das lebhafteste zu widersprechen schien. Ganz ersichtlich wird mir dies, wenn ich namentlich die musikalische Ausführung beider Opern vergleiche. Die Musik übte auf mein Empfindungsvermögen immer einen entscheidenden Haupteinfluß aus; es konnte dies gar nicht anders sein in einer Periode meiner Entwicklung, wo die Lebenseindrücke noch nicht eine so nächste und scharf bestimmende Wirkung auf mich äußerten, daß sie mir die gebieterische Kraft der Individualität verliehen hätten, mit der ich jenes Empfindungsvermögen auch zu einer bestimmten Wirksamkeit nach außen anhalten konnte. Die Wirkung der empfangenen Lebenseindrücke war nur noch genereller, nicht individueller Art, und so mußte die generelle Musik noch mein individuelles Gestaltungsvermögen, nicht aber dieses jene beherrschen. Die Musik auch zu dem ‚Liebesverbot‘ hatte im voraus gestaltend auf Stoff und Anordnung gewirkt, und diese Musik war eben nur der Reflex der Einflüsse der modernen französischen und (für die Melodie) selbst der italienischen Oper auf mein heftig sinnlich erregtes Empfindungsvermögen. Wer diese Komposition mit der der ‚Feen‘ zusammenhalten würde, müßte kaum begreifen können, wie in so kurzer Zeit ein so auffallender Umschlag der Richtungen sich bewerkstelligen konnte: die Ausgleichung beider sollte das Werk meines weiteren künstlerischen Entwicklungsganges sein.“

Wer denkt hier nicht an Fausts „zwei Seelen“, an „Tannhäuser“ und „Parsifal“? — Diesen Mitteilungen seien noch einige Sätze aus dem „Lebensbericht“ angereiht, die das an anderer Stelle Gesagte zu ergänzen und zu vertiefen besonders geeignet sind. Wagner spricht auch hier wieder von den ihm durch die Literatur und die Schröder-Devrient vermittelten Eindrücken und fährt dann fort:

„Mein Auge öffnete sich durch solche Erfahrungen für das wirkliche Leben. Bald mußte ich finden, daß, was bisher in mir selbst allein ein wunderbares Phantasiedasein gehabt hatte, in seiner Verwirklichung draußen unter den Händen der weltlichen Vertreter der Kunst in tote, farb- und leblose Gespenster verwandelt erschien, die auf mein nach frischer sinnlicher Wirklichkeit verlangendes Gemüt keinen Eindruck hervorzubringen vermochten. . . . Ich geriet in diesem Sturme der Lebenslust ganz in meine musikalischen ‚Flegeljahre‘, eine Veränderung, die ich durchaus nicht als eine Umwandlung meines Wesens oder auch nur meines Geschmackes, sondern eben als ein Erwachen zum Bewußtsein von der Bedeutung des wirklich Lebendigen bezeichnen kann. Das Resultat davon war die Dichtung und Komposition einer zweiten Oper, nun völlig im modernen französischen und selbst italienischen Stile: das ‚Liebesverbot‘, eine wild revolutionäre, sinnlich frivole Umgestaltung des ernsten Dramas von Shakespeare ‚Maß für Maß‘. Die Musik selbst war mir aus einem Mysterium in der Tat zu einem Leben geworden, aber zu einem anderen, als ich es

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

einst in jenem Mysterium schon geahnt hatte. Und doch, indem es die Musik auf die lebendige Bühne des Theaters versetzte, war es gerade dasjenige, nach welchem auch jenes Mysterium in mir zuletzt einzig verlangt hatte. Der Gewinn der wahrhaft idealen Form dieses der vollkommenen Kunst unentbehrlichen Lebens aber war es, wohin mein eigenes Leben mich nunmehr zu führen hatte."

Ergänzend tritt diesen Ausführungen mancher Hinweis aus dem „Bericht" über das „Liebesverbot" im ersten Band der gesammelten Schriften und Dichtungen zur Seite, der im allgemeinen nur das äußere Schicksal und die Handlung der Oper wiedergibt. Doch wird hier auch kurz „die sonderbare Stimmung", in die Wagner gegen die deutsche Opernmusik geraten war, berührt, eine Stimmung, die ihren konkreten Niederschlag in zwei Aufsätzen des jungen Meisters fand. Diese Aufsätze, deren Gedankengang sich auffällig gleicht, sind in die gesammelten Schriften nicht aufgenommen worden, erscheinen aber für die Betrachtung des „Liebesverbots" als außerordentlich wichtig, um so wichtiger, als sie Gedanken aussprechen, deren Beherzigung auch unsere Zeit sich sehr angelegen sein lassen sollte. Der erste dieser Aufsätze, den Wagner unter dem Titel „Die deutsche Oper" in der „Zeitung für die elegante Welt" No. 111, vom 10. Juni 1834, veröffentlichte (ein Neudruck steht im Kürschnerschen Wagnerjahrbuch 1886, S. 376ff.) enthält die folgenden bemerkenswerten Sätze:

„Wir haben allerdings ein Feld der Musik, das uns eigens gehört — und dies ist die Instrumentalmusik; eine deutsche Oper aber haben wir nicht, und der Grund dafür ist derselbe, aus dem wir ebenfalls kein Nationaldrama besitzen. Wir sind zu geistig und viel zu gelehrt, um warme menschliche Gestalten zu schaffen. Mozart konnte es; es war aber italienische Gesangsschönheit, mit der er seine Menschen belebte. Seitdem wir jetzt wieder dahingekommen sind, jene zu verachten, haben wir uns immer mehr von dem Wege entfernt, den Mozart zum Heil für unsere dramatische Musik einschlug ... Mozart, dem das Schwierigste des Kontrapunkts zweite Natur geworden war, erhielt dadurch nur seine großartige Selbständigkeit; — wer wird seiner Gelehrtheit gedenken, wenn er seinen Figaro anhört? Aber dies eben ... ist die Sache, jener war gelehrt, jetzt will man es scheinen ... Es ist nichts Verkehrteres zu finden als diese Wut. Ein jeder Zuhörer freut sich über einen klaren, melodiösen Gedanken, — je faßlicher ihm alles ist, desto mehr wird er davon ergriffen; — der Komponist weiß es selbst, — er sieht, womit er effektuiert und was Beifall gewinnt; es ist ihm auch dies sogar viel leichter, er braucht sich ja nur ganz gehen zu lassen; aber nein! es plagt ihn der deutsche Teufel, er muß den Leuten was weis machen, er sei auch gelehrt! Er hat aber nicht einmal so viel gelernt, um etwas wirklich gelehrtes zum Vorschein zu bringen, woher denn nichts als schwülstiger Bombast herauskommt. Wenn sich aber der Komponist in diesen gelehrten Nimbus hüllen will, so ist es eben so lächerlich, daß das Publikum sich den Schein geben möchte, als verstände und liebte es die Gelehrtheit, so daß die Leute, die so gern in eine muntere französische Oper gehen, sich dessen schämen und aus Verlegenheit das deutschtümelnde Bekenntnis ablegen, es könne etwas gelehrter sein.

Dies ist ein Übel, das dem Charakter unseres Volkes ebenso angemessen ist, als es auch ausgerottet werden muß; und es wird sich auch selbst vernichten, da es

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

nur Selbsttäuschung ist. Ich will zwar keineswegs, daß die französische oder italienische Musik die unsrige verdrängen soll; — auf der anderen Seite wäre diesem als einem neuen Übel eher zu steuern — aber wir sollen das Wahre in beiden kennen und uns vor jeder selbstsüchtigen Heuchelei hüten. Wir sollen aufatmen aus dem Wust, der uns zu erdrücken droht, ein gutes Teil affektierten Kontrapunkt vom Halse werfen, keine Visionen von feindlichen Quinten und übermäßigen Nonen haben und endlich Menschen werden. Nur wenn wir die Sache freier und leichter angreifen, dürfen wir hoffen, eine langjährige Schmach abzuschütteln, die unsere Musik und zumal unsere Opernmusik gefangen hält. Denn warum ist jetzt so lange kein deutscher Opernkomponist durchgedrungen? Weil sich keiner die Stimme des Volkes zu verschaffen wußte, — das heißt, weil keiner das wahre, warme Leben packte, wie es ist . . . Wir müssen die Zeit packen und ihre neuen Formen gediegen auszubilden suchen; und der wird Meister sein, der weder italienisch, französisch — noch aber deutsch schreibt.“

Der letzte Satz findet sich wörtlich wieder in einem Aufsatz „Pasticcio“, den Wagner unter dem Pseudonym „Canto Spianato“ im November 1834 in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ veröffentlichte (Neudruck in den „Bayreuther Blättern“ 1884, Seite 337 ff.). Hier wird besonders die alte italienische Gesangsmethode gerühmt:

„Die leidige Sucht, es den Instrumenten gleich zu tun, ist ein Mißverstehen des Gesangs und der menschlichen Stimme. Sonst hielt man die Menschenstimme für das edelste aller Instrumente und begleitete, um ihren Reiz recht zu genießen, sie so diskret als möglich; jetzt begräbt man sie unter unsinnigem Instrumentengeprassel, indem man sie ohne Rücksicht auf Situationen nichtssagende Figuren abgurgeln läßt. . . . Jeder echte Instrumentalkomponist muß den Charakter der Instrumente studiert haben, will er wahren Instrumentaleffekt hervorbringen. Ein Komponist schreibe für irgend ein Instrument eine instrumentwidrige Passage . . . gleich wird das Verdammungsurteil über den Komponisten gesprochen — und mit Recht. . . . Hand aufs Herz, ihr Gesangskomponisten neuerer Zeit; habt ihr mit Eifer die Eigentümlichkeiten der menschlichen Stimme studiert? Wißt ihr, was es heißt, stimmgemäß schreiben? ich antworte: — ihr seht den Splitter im fremden Auge, aber den Balken im eigenen Auge seht ihr nicht; darum seid ihr doppelt strafbar. . . . Die meisten unserer modernen Vokalkomponisten in Deutschland scheinen aber die Gesangsstimme nur als einen Teil der Instrumentalmasse anzusehen und verkennen die Eigentümlichkeit des Gesangs. Die Instrumente sollen eine Ehrengarde der Singstimme sein, bei uns sind die Instrumente des Sängers Schergen geworden, die ihm bei jedem freien Gefühlsausdruck Ketten und Bande anlegen. Mozart hat unwiderleglich dargetan, daß man auch bei der kompliziertesten, geistreichsten und selbst bei massenvoller Instrumentation den Sänger in seinem Rechte lassen könne; jetzt würdigt man die Menschenstimme zum Instrument herab. Was wird dadurch gewonnen? — Nichts! — . . . Unsere vornehmen Opernkomponisten müssen den guten italienischen Kantabilitätsstil hübsch ablernen, dabei sich aber vor den modernen Auswüchsen desselben hüten, und uns mit ihrem überlegenen Kunstvermögen im guten Stil gutes liefern. Dann wird die Vokalkunst von hieraus neu aufblühen, dann wird wohl auch einmal Einer kommen, der in diesem guten Stil die verdorbene Dichtungs- und Gesangseinheit auf dem Theater wiederherstellt.“

Auf solchem Grunde erwuchs das „Liebesverbot“. Ahnte der junge Meister, daß er selbst der Mann sein werde, der, das Beste der romanischen

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Nationen in sich aufnehmend, einen deutschen Stil zu finden berufen war? Ihn drängte es mit heißer Leidenschaft nach dem Süden, dessen freientfesselte, menschliche Sinnlichkeit er dem nordisch-puritanischen Zelotismus gegenüberstellte. So sollte das „Liebesverbot" ein Protest gegen das deutschtümelnde Wesen einer Zeit werden, die die wahre Tiefe des deutschen Gemüts zu erfassen nicht mehr befähigt war. Aber gerade in diesem Kampf gegen das National-deutsche mußte Wagner sein eigenes deutsches Herz wiederum entdecken. Uneingeengt von nationalen Schranken, hat er in dieser Episode seines Lebens sich menschlich und künstlerisch bereichert und vertieft; kein Irrweg, nur ein Umweg sollte der Pfad sein, der ihn über „Liebesverbot" und „Rienzi" führte.

Schlagen wir nunmehr die zierlich, teilweise etwas flüchtig, auf selbstliniiertes Papier geschriebene, in zwei rote Lederbände gebundene Originalpartitur auf. Das Titelblatt, dem Wagner späterhin die bereits wiedergegebene Widmung an König Ludwig hinzufügte[1]), nennt das Werk:

Das Liebesverbot

oder:

Die Novize von Palermo.

Große komische Oper in 2 Akten

von

Richard Wagner.

Zu dieser eigenartigen Bezeichnung ist zu bemerken, daß, wie Wagner selbst in seinem „Bericht" betonte, „es sich keineswegs um ein leichtes Singspiel, sondern, trotz des leichtfertigen Charakters der Musik, um eine große Oper mit zahlreichen und starken Ensemblesätzen handelte". Auf der zweiten Seite finden wir die Personen mit den Stimmgattungen verzeichnet:

Friedrich, ein Deutscher, in Abwesenheit des Königs Statthalter von Sizilien		Baß
Luzio, Claudio	zwei junge Edelleute	Tenor, Tenor
Antonio, Angelo	ihre Freunde	Tenor, Baß
Isabella, Claudios Schwester	Novizen im Kloster der Elisabethanerinnen	Sopran
Mariana		Sopran

[1]) Vgl. das Faksimile unter den Beilagen dieses Heftes.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Brighella, Chef der Sbirren		Baßbuffo
Danieli, Wirt eines Weinhauses		Baß
Dorella, früher Isabellas Kammermädchen	in Danielis Diensten	Sopran
Pontio Pilato		Tenorbuffo

Gerichtsherren. Sbirren. Einwohner jedes Standes von Palermo. Volk. Masken. Ein Musikcorps.

Palermo im 16. Jahrhundert.

Vergleichen wir dies Personenverzeichnis mit dem von Shakespeare's Komödie „Measure for Measure“, so fällt eines sofort in die Augen: die Vereinfachung der Handlung durch Verminderung der Personenzahl. In weiser Erkenntnis der immer noch nicht genügend gewürdigten Forderung der Opernbühne, so wenig Personen als möglich zu verwenden, die Handlung auf ihre denkbar einfachste Form zu bringen, hat Wagner die 22 Personen des englischen Dichters genau auf die Hälfte der Zahl, auf 11 verringert und damit für die Opernbühne außerordentlich viel gewonnen. Luzio und Claudio, Isabella und Mariana entsprechen den gleichnamigen Shakespeare'schen Personen, Antonio und Angelo den beiden bei Shakespeare unbenannten Edelleuten; der Name des Statthalters, Angelo, hat aus noch zu erörternden Gründen dem deutschen Namen Friedrich weichen müssen; aus dem englischen Namen Elbow hat sich der Polizist in einen italienischen „Brighella“ verwandelt. (Der Name bezeichnet in der italienischen Stegreifkomödie, der auch Gozzi's, von Wagner als Vorlage zu den „Feen“ benutztes Märchenspiel „La Donna serpente“ teilweise noch angehört, die Maske eines verschmitzten Bedienten, dessen Kostüm weiß mit grünen Bändern war.) Aus der Kupplerin „Mistreß Overdone“ wurde ein weniger verfänglicher Weinwirt Danieli, dessen Diener nun nicht mehr den stolzen Namen „Pompey“ (Pompejus), sondern den in diesem Zusammenhang immerhin ebenfalls komisch klingenden „Pontio Pilato“ führt. Völlig neu erfunden ist die Dienerin „Dorella“, die — an und für sich nur eine Nebenperson — ein sehr wichtiges Verbindungsglied der Handlung, namentlich infolge der von Wagner eingeführten Beziehung zum Polizisten Brighella wird. Abgesehen von der Verlegung der Handlung aus „Wien“ nach dem heißen Palermo — wir werden Wagners Grund noch erfahren — ist die wichtigste Veränderung des Stückes in der völligen Ausschaltung des Herrschers zu suchen: Herzog Vincentio, bei Shakespeare eine Hauptperson, wenn nicht sogar die Hauptperson[1]), ist bei Wagner völlig ausgeschaltet: der in der Oper erwähnte „König“ tritt als handelnde Person

[1]) Man vergleiche die interessante Studie Herbert Eulenbergs: „Der Herzog in ‚Maß für Maß‘“ in der Zeitschrift „Die Schaubühne“ vom 28. Januar 1909.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

gar nicht auf. Damit hat Wagner zwar eine besondere Schönheit des Shakespeare'schen Stückes vernichtet, zugleich aber für das Opernmäßige einen Instinkt verraten, der schon hier auf die erst im „Rienzi" deutlicher sichtbare „Klaue" des dramatischen „Löwen" hinweist. Worauf es Wagner ankam, hat er selbst in der „Mitteilung an meine Freunde" genau gesagt:

„Isabella war es, die mich begeisterte[1]): sie, die als Novize aus dem Kloster schreitet, um von einem hartherzigen Statthalter Gnade für den Bruder zu erflehen, der, wegen des Verbrechens eines verbotenen und dennoch von der Natur gesegneten Liebesbundes mit einem Mädchen, nach einem drakonischen Gesetze zum Tode verurteilt ist. Isabellas keusche Seele findet vor dem kalten Richter so triftige Gründe zur Entschuldigung des verhandelten Verbrechens, ihr gesteigertes Gefühl weiß diese Gründe mit so hinreißender Wärme vorzutragen, daß der strenge Sittenwahrer selbst von leidenschaftlicher Liebe zu dem herrlichen Weibe erfaßt wird. Diese plötzlich entflammte Leidenschaft äußert sich bei ihm dahin, daß er die Begnadigung des Bruders um den Preis der Liebesgewährung von Seiten der schönen Schwester verheißt. Empört durch diesen Antrag, greift Isabella zur List, um den Heuchler zu entlarven, und den Bruder zu retten. Der Statthalter, dem sie mit Verstellung zu gewähren versprochen hat, findet dennoch für gut, seine Begnadigungsverheißung nicht zu halten, um vor einer unerlaubten Neigung sein strenges richterliches Gewissen nicht aufzuopfern. — Shakespeare schlichtet die entstandenen Konflikte durch die öffentliche Zurückkunft des bis dahin im Verborgenen beobachtenden Fürsten: seine Entscheidung ist eine ernste und begründet sich auf das ‚Maß für Maß' des Richters. Ich dagegen löste den Knoten ohne den Fürsten durch eine Revolution. Den Schauplatz hatte ich nach der Hauptstadt Siciliens verlegt, um die südliche Menschenhitze als helfendes Element verwenden zu können; vom Statthalter, einem puritanischen Deutschen, ließ ich auch den bevorstehenden Karneval verbieten; ein verwegener junger Mann[2]), der sich in Isabella verliebt, reizt das Volk auf, die Masken anzulegen und das Eisen bereit zu halten: ‚Wer sich nicht freut bei unsrer Lust[3]), dem stoßt das Messer in die Brust!' Der Statthalter, von Isabella vermocht, selbst maskiert zum Stelldichein zu kommen, wird entdeckt, entlarvt und verhöhnt — der Bruder, noch zur rechten Zeit vor der vorbereiteten Hinrichtung, gewaltsam befreit; Isabella entsagt dem Klosternoviziat und reicht jenem wilden Karnevalsfreunde die Hand: in voller Maskenprocession schreitet Alles dem heimkehrenden Fürsten entgegen, von dem man voraussetzt, daß er nicht so verrückt wie sein Statthalter sei."

Ergänzend treten diesen Ausführungen einige Sätze aus dem „Bericht" zur Seite:

„Die damals spukenden Ideen des jungen Europa, sowie die Lektüre des ‚Ardinghello', geschärft durch meine sonderbare Stimmung, in welche ich gegen die deutsche Opernmusik geraten war, gaben mir den Grundton für meine Auffassung, welche besonders gegen die puritanische Heuchelei gerichtet war, und somit zur

[1]) Man denke daran, daß Wagner diese Rolle gewissermaßen für die große Schröder-Devrient bestimmt hatte.

[2]) Luzio.

[3]) Wagner zitiert hier, durch den Reim irregeführt, wie auch in dem „Bericht" ungenau: „Wer sich nicht freut im Carneval" heißt es in der Partitur. Der Reim „Lust-Brust" findet sich, wie wir noch sehen werden, in anderer Weise in diesem Lied.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

kühnen Verherrlichung der ‚freien Sinnlichkeit‘ führte. Das ernste Shakespearsche Sujet gab ich mir Mühe, durchaus nur in diesem Sinne zu verstehen; ich sah nur den finsteren, sittenstrengen Statthalter, selbst von furchtbar leidenschaftlicher Liebe zu der schönen Novize entbrennend, welche, indem sie ihn um Begnadigung ihres wegen eines Liebesvergehens zum Tode verurteilten Bruders anfleht, durch Mitteilung der schönen Wärme ihres menschlichen Gefühls in dem starren Puritaner die verderblichste Glut entzündet. Daß diese mächtigen Motive im Shakespearschen Stücke nur so reich entwickelt sind, um desto gewichtiger endlich auf der Wagschale der Gerechtigkeit gewogen zu werden, taugte mir durchaus nicht zu beachten; es lag mir nur daran, das Sündhafte der Heuchelei und das Unnatürliche der grausamen Sittenrichterei aufzudecken. Somit ließ ich das ‚Maß für Maß‘ gänzlich fallen, und den Heuchler durch die sich rächende Liebe allein zur Strafe ziehen. Aus dem fabelhaften Wien verlegte ich das Sujet nach der Hauptstadt des glühenden Siciliens, in welcher ein deutscher Statthalter, über die ihm unbegreiflich freien Sitten der Bevölkerung empört, zu einem Versuch der Durchführung einer puritanischen Reform schreitet, in welchem er kläglich erliegt. Vermutlich half die ‚Stumme von Portici‘ einigermaßen hierbei; auch Erinnerungen an die ‚Sicilianische Vesper‘ mögen mitgewirkt haben: wenn ich bedenke, daß endlich auch selbst der sanfte Sicilianer Bellini unter den Faktoren dieser Komposition mitzählt, so muß ich allerdings über das sonderbare Quid-pro-quo lächeln, zu welchem sich hier die eigentümlichsten Mißverständnisse gestalten.“

„Diese lebhaften und in vieler Beziehung wohl kühn entworfen zu nennenden Scenen hatte ich in einer nicht unangenehmen Sprache und ziemlich sorgfältigen Versen ausgearbeitet,“

sagt Wagner späterhin. Welcher Qualität die Verse wirklich sind, werden wir noch gelegentlich des öfteren sehen. Bewundernswert bleibt immerhin, in wie gewandter Weise Wagner die komplizierte Handlung Shakespeare's, deren Kenntnis beim Leser wir wohl voraussetzen dürfen, auch in szenischer Beziehung vereinfacht hat: aus den fünf Akten der englischen Komödie sind zwei Akte geworden, die nur ein Mindestmaß von Verwandlungen des Schauplatzes aufweisen. Der erste Akt spielt zunächst in einer Vorstadt, dann im Klosterhof, zuletzt im Gerichtssaal. Auch der zweite Akt weist (die Symmetrie ist beachtenswert) drei Schauplätze auf: Gefängnisgarten, Zimmer in Friedrichs Palast und der „Ausgang des Corso“.

Treten wir nunmehr der Musik des Werkes näher, wobei wir den Verlauf der Handlung im einzelnen, wie ihn auch Wagner in seinem „Bericht“ ziemlich ausführlich erzählt, kennen lernen werden.

Die Partitur weist die übliche alte Nummerneinteilung auf. Als No. 1 figuriert die Ouvertüre, ein äußerst lebhaftes und feuriges Stück. Die musikalischen Mittel, die Wagner hier schon verwendet, sind ziemlich reich: zwei Flöten, Piccolo, zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Fagotte (später wird gelegentlich auch noch ein dritter Fagott, sowie an dessen Stelle ein Kontrafagott gebraucht), vier Hörner, zwei Trompeten, zwei Pauken, Kastagnetten, Tamburin, Triangel, große Trommel und Becken,

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

drei Posaunen, ein Ophikleïd sowie Streichorchester. Auf dem Theater tritt hierzu im Verlauf der Oper noch eine Glocke, sowie zum Schluß eine höchst ansehnliche „Banda militare“ (Militärkapelle): zwei Piccoloflöten, eine Klarinette in F, zwei Klarinetten in D, zwei Klarinetten in C, zwei Klappentrompeten in D, vier Trompeten in D, vier Hörner in D, vier Fagotte, Alt-, Tenor- und Baßposaune, ein Ophikleïd, Triangel, kleine Trommel, große Trommel, Becken. Wagner erwähnte als „charakteristisch für die Behandlung seiner Tonfarben“, daß „der Direktor eines preußischen Militärmusikkorps, welchem übrigens die Sache sehr gefallen hatte“, ihm „für künftige Arbeiten doch eine wohlgemeinte Anleitung zur Behandlung der türkischen Trommel zu geben für nötig hielt“.

Ouvertüre

Die Ouvertüre[1]) beginnt nach einem vier Takte langen Triller der Kastagnetten, des Tamburins und des Triangels unmittelbar mit dem von Wagner bereits 1837 als Beilage zu Lewalds „Europa“ 2. Band, Seite 240 publizierten Karnevalslied, das dann separat bei J. P. Spehr in Braunschweig, bei Bachmann in Hannover und zuletzt bei Julius Bauer in Braunschweig, jedesmal mit Klavierbegleitung, nachgedruckt wurde. Lewald begleitete es damals mit folgender, im Kürschnerschen Wagnerjahrbuch (Seite 374) neugedruckten Bemerkung:

„Karnevalslied von Herrn Wagner, Musikdirektor in Königsberg i. Pr., aus einer Oper, die derselbe nach Paris geschickt hat, um sie von Scribe ins Französische übersetzen und auf die dortige Bühne bringen zu lassen. Er hat Herrn Scribe alle

[1]) Vgl. das beigegebene Faksimile der ersten Partiturseite der Ouvertüre. Eine erstmalige Besprechung dieses Stückes mit Proben daraus gab Richard Sternfeld in seinem Aufsatze „Zur Entstehung des Leitmotivs“ (Frankensteinsches Wagnerjahrbuch Bd. 2, 1907, S. 113ff.). Sternfelds Angaben, die vielfach sehr ungenau sind und oft auf Mißverständnissen beruhen, gehen ausschließlich auf Mitteilungen des Münchner Hofkapellmeisters Fritz Cortolezis zurück, der infolge dienstlicher Verpflichtungen sich nicht besonders eingehend mit der Partitur befassen konnte. Zudem beschränkt sich Sternfeld, dessen Arbeit übrigens infolge Zeitmangels seines Gewährsmannes die wichtigen Karnevalsszenen gar nicht mehr behandeln konnte, darauf, ein „Leitmotiv“ (das des Liebesverbots) nachzuweisen, wobei völlig übersehen wird, daß in der Oper auch noch andere wichtige „Leitmotive“ sich finden. Immerhin bleibt Sternfeld das Verdienst, der Sache energischer als seine Vorgänger nachgegangen zu sein. Wo meine Angaben von denen Sternfelds abweichen (der Nachweis im einzelnen dürfte zu weit führen), bitte ich die meinigen als zuverlässig nachgeprüft zu betrachten. Auch die Angabe: „die Partitur drohe an vielen Stellen völlig zu verblassen“ ist nicht richtig: lediglich die Notenlinien, nicht aber Wagners Handschrift, sind teilweise zwar verblaßt, lassen sich aber durch Nachziehen leicht wieder herstellen. Einzig die mit roter Tinte eingezeichneten Regiebemerkungen sind auf einigen wenigen Seiten völlig verblaßt. Eine erst nach Wagners Tode angefertigte Copie der Partitur befindet sich im Archiv von Wahnfried.

Digitized by Google

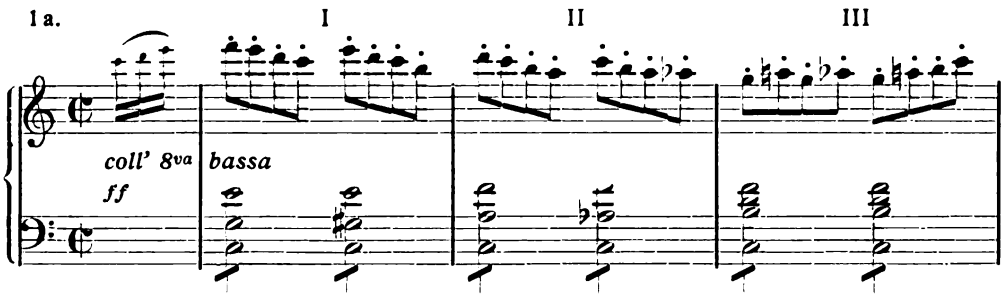
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

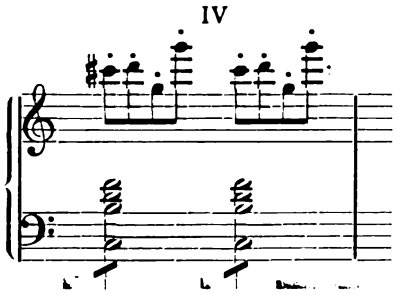
Autorenrechte auf den Text abgetreten, worauf hier alles ankommt, indem sonst von den französischen Autoren, die sich durch das Eindringen Fremder beeinträchtigt sehen, Intriguen aller Art zu befürchten sind. Ich werde, wenn ich von dem Erfolg der eingeleiteten Schritte meines jungen Freundes Nachricht erhalten haben werde, solches dem Publikum mitteilen. Wenn die Lage der Dinge in Deutschland sich nicht ändert; wenn es dem talentvollen Komponisten fast schwerer wird, auf dem kleinsten Winkeltheater Deutschlands als selbst in Paris mit seinem Werke durchzudringen; wenn es den deutschen Bühnenvorständen fortwährend belieben wird, das Gute und Ansprechende, was hier und da noch auftaucht, schnöde zurückzuweisen, und endlich die Theaterkritik von Unwissenden als schmähliches Handwerk stets betrieben werden wird, so ist es für junge strebsame Geister der einzige Weg, an das Ausland zu appellieren. Ich schreibe diese Bemerkung ganz abgesehen von dem Falle hier nieder, dessen Erfolg ich im voraus keineswegs zu berechnen wage.“

Wagners Schritt blieb übrigens erfolglos. Welches Schicksal die Oper später in Paris hatte, werden wir noch sehen.

Die Ouvertüre beginnt also in C-dur (das Karnevalslied steht in der Oper selbst in D-dur) mit dem flotten, aus dem Vorspiel des Karnevalsliedes aufgenommenen Thema:

1 a.





usw. (es folgen Takt I bis III, denen sich Takt IV, verändert und in C-dur abschließend, anreiht.)

Große und kleine Flöten, Oboen, Klarinetten und beide Violinen tragen die Melodie vor, die vom übrigen Orchester rauschend begleitet wird. Das Karnevalslied, dessen Mittelsatz auch hier nach a-moll führt,

1 b. Holzbläser

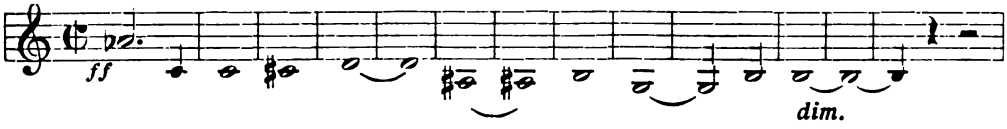


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

gelangt bei der Wiederholung des mitgeteilten Anfangs im Takt IV nach dem Sextakkord auf C (c, es, as). Nun erscheint plötzlich, wie aus einer anderen Welt, ein neues, starres Thema, das Thema des „Liebesverbotes“:

2. *Unisono:*

Sämtliche Streichinstrumente, Klarinetten, Fagotte, Posaunen und Ophikleid



Man kann den Kontrast dieses finsteren Themas mit seiner ernsten Strenge gegenüber dem südlich leichtsinnigen Karnevalslied, das sofort wieder (1 b) eintritt, nicht anders als genial bezeichnen. In diesen beiden Themen erschöpft sich gleichsam die dramatische Idee des Werkes: hier Sinnenlust, dort finsterer Zelotismus. Das Wesen des Dramas, die Gegensätzlichkeit, ist von dem jungen Meister in ganz überraschender Weise intuitiv erfaßt worden. Diese Gegensätzlichkeit durchzieht nicht nur die Exposition, sondern auch die gesamte Ouvertüre, deren eigentümlicher Durchführungsteil dem Kampf der beiden Prinzipien gewidmet ist und namentlich das Thema des Liebesverbots kontrapunktisch in fesselnder Weise verarbeitet, wobei das Thema meist in der Verkürzung erscheint.

Als drittes Hauptthema der Ouvertüre, die nunmehr vom „Allegro vivace“ zum „Allegro con fuoco“ übergeht, finden wir folgendes, bisher völlig unbekanntes „Leitmotiv“:

3. Viol. und Violonc.



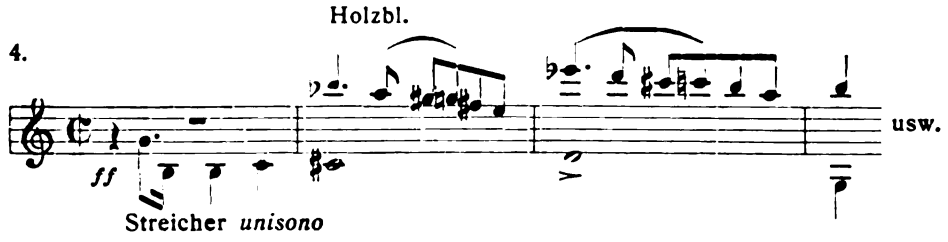
Der Sinn dieses Themas enthüllt sich uns erst in der großen Szene zwischen Friedrich und Isabella im ersten Akt, wo Friedrich singt:

„Aus ihrem Munde dies zu hören,
Es ist zu viel! Mir wallt das Blut!
Ich bin mir meiner nicht bewußt.“

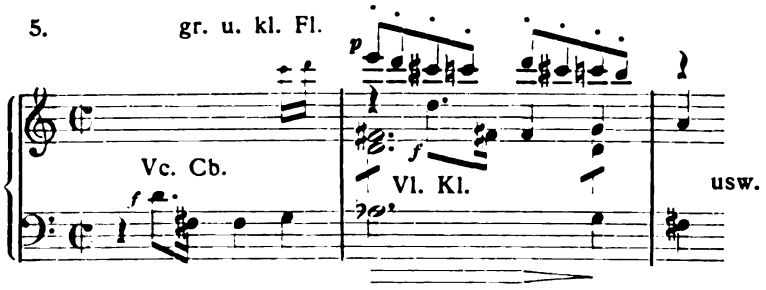
Es ist das Thema von Friedrichs Liebesraserei, das noch des öfteren in der Oper auftritt, hier aber den Kampf zwischen Sinnlichkeit und Puritanismus als zugunsten der ersteren entschieden anzeigt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Doch furchtbar tritt dem Frevler nun sein eigenes „Liebesverbot“ gegenüber, und seine Liebesraserei wird zum Winseln:



Wiederum beginnt das Karnevalslied verlockend, doch es hat einen ernsten Kampf mit dem Liebesverbot zu bestehen (Durchführung). Als Beispiel dieser Gegenüberstellung sehe man die folgenden beiden Takte an:



Derartige Kombinationen (ein anderes ebenfalls interessantes Beispiel, dem allerdings die dynamischen Zeichen fehlen, ist Sternfelds Leitmotiv-Aufsatz beigegeben) zeigen doch, daß der frivole Leichtsinn, den Wagner selbst stets als kennzeichnend für seine Partitur hielt, durch gründliche deutsche Schulung erheblich gemildert ist. Es folgt die Repetition des Hauptteils, an die sich ein Presto (Blechbläserfanfare), die Ankunft des Königs erlösend verkündigend, anschließt:



Nochmals erscheint zum Schluß das Karnevalslied, das siegreich das Feld behauptet.

Erster Akt

No. 2. Introduktion.

Die szenische Angabe lautet: „Vorstadt mit Belustigungsörtern aller Art. Im Vordergrund das Weinhaus Danielis.“

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wagner erzählt die Exposition in seinem Bericht folgendermaßen:

„Ein ungenannter König von Sicilien verläßt, wie ich vermute, zu einer Reise nach Neapel sein Land und übergibt dem von ihm eingesetzten Statthalter — um ihn als Deutschen zu charakterisieren, einfach ‚Friedrich' genannt — die Vollmacht, alle Mittel der königlichen Gewalt zum Versuch einer gründlichen Reform des Sittenzustandes der Hauptstadt, an welchem der strenge Rat Ärgernis genommen, anzuwenden. Beim Beginn des Stückes sieht man die Diener der öffentlichen Gewalt in voller Arbeit, Volksbelustigungshäuser in einer Vorstadt Palermos teils zu schließen, teils ganz niederzureißen, und die Bevölkerung derselben, die Wirte und Bedienung, gefangen fortzuführen. Das Volk tut diesem Beginnen Einhalt; große Schlägerei."

Ein bewegter Chor des Volkes beginnt:

„Ihr Galgenvögel, haltet ein, ihr Schurken, laßt die Arbeit sein.
Schlagt auf sie los mit kräft'ger Faust, bei Rock und Haar die Flegel zaust!"

Luzio, Antonio und Angelo lachen die Sbirren aus, die die Bewohner des Weinhauses gefangen nehmen. Dorella wendet sich hilfeflehend an Luzio, den Wagner als „jungen Edelmann und jovialen Wüstling" charakterisiert; sie hat ein zärtliches Verhältnis mit ihm gehabt und schenkt ihm nun sein einstiges Eheversprechen, wenn er ihr jetzt beisteht. Unter dieser Bedingung ist Luzio, der durch ein leichtfertiges Motiv:

7. Viol. u. Vc.



gekennzeichnet wird, gern dazu bereit. Er reizt das Volk auf, und in großem Tumult stürmen alle auf Brighella ein, auf Grund welchen Befehls er die Verhaftungen vornehme? Dieser zieht ein Pergament hervor und verliest, nachdem er hat Ruhe trommeln lassen, folgendes Schriftstück, das „Liebesverbot", während einer großen Generalpause der Musik:

„Wir, tief entwürdigt durch das greuliche Überhandnehmen abscheulicher Lüderlichkeiten und Lasterhaftigkeiten in unsrer gottlosen und verderbten Stadt, fühlen uns zur Wiederherstellung eines reineren und gottgefälligeren Wandels so wie zur Verhütung größerer Ausschweifungen bewogen, mit exemplarischer Strenge den Grund und die Wurzel des Übels zu vertilgen. Wir befehlen kraft der uns übertragenen Gewalt hiermit: — der Karneval, dieses üppige und lasterhafte Fest, ist aufgehoben und bei Todesstrafe jede Gebräuchlichkeit desselben verboten. Alle Wirtschaften und Belustigungsörter sollen aufgehoben und geräumt werden, und jedes Vergehen des Trunkes sowie der Liebe werde fortan mit dem Tode bestraft.

Im Namen des Königs:

sein Statthalter Friedrich."

Dieses Verbot wird eingeleitet durch das Hauptthema:

8. Kl., Fg., Viol., Br., Vc., Cb. *unisono*



Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Doch das Volk nimmt die Sache nicht so tragisch, es lacht noch mehr als früher:

9.



Nun aber wird es doch ernst; man führt Claudio vorbei (das Thema kehrt leitmotivisch im zweiten Akt wieder!):

10. 1. Viol. u. Bratschen



morgen schon soll er wegen eines Liebesvergehens mit dem Tode bestraft werden. Seine Geliebte, mit der eine Vereinigung ihm bisher durch deren feindselige Eltern verwehrt ist, ward von ihm Mutter; zu dem Haß der Verwandten gesellt sich Friedrichs puritanischer Eifer; Claudio fürchtet das Schlimmste und hofft einzig auf dem Weg der Gnade Rettung, falls der Fürbitte seiner Schwester Isabella, die vor kurzem als Novize ins Kloster eingetreten ist und seitdem auch Dorella entlassen hat, es gelingt, das Herz des Harten umzustimmen. Von einem Vorspiel der Holzbläser eingeleitet, fleht Claudio in einer rührenden Melodie, die später auch das Orchester etwas verändert aufnimmt, seinen Freund Luzio an, die Schwester im Kloster aufzusuchen:

11.



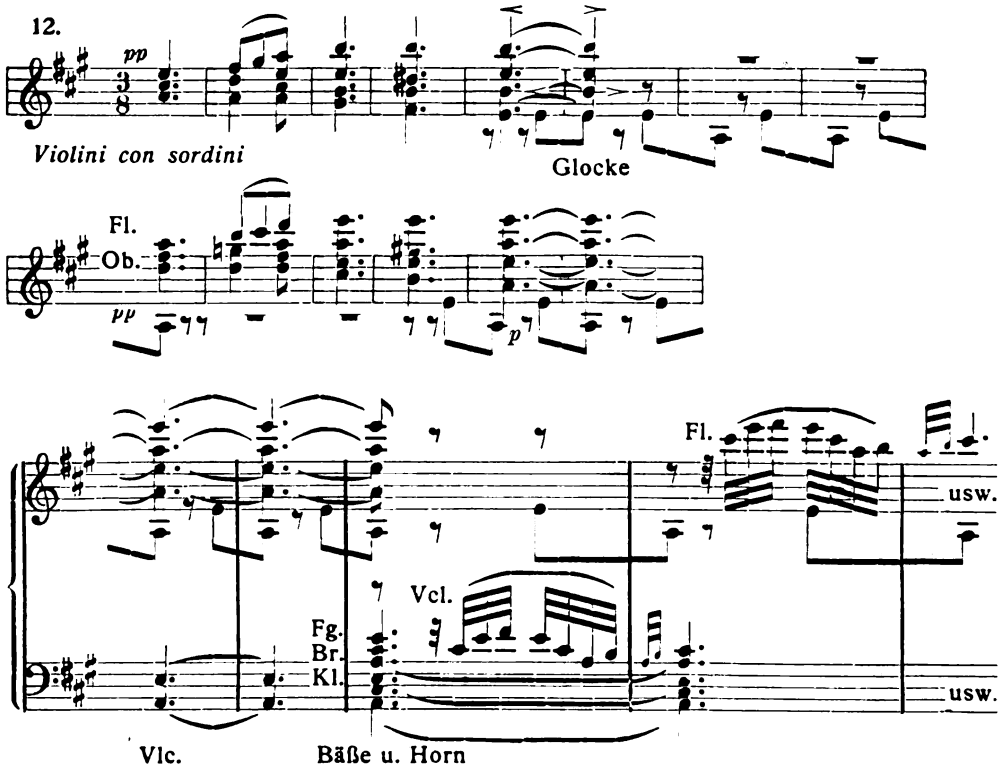
Das Volk ist wütend über Friedrichs Tyrannei, während im Orchester das Thema 9 verkürzt durchgeführt wird. Schließlich zerstreut sich alles nach und nach im Tumult, Brighella und die Sbirren brechen sich samt ihren Gefangenen mit großer Mühe Bahn durch das Volk. Reizend

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ist das Orchesternachspiel: die Holzbläser spotten: „der deutsche Narr“ (9), die Violoncelle aber singen sehnsüchtig die Klosterweise, bis die spottenden Holzbläser nochmals zum Schluß die Oberhand gewinnen. Der Zwischenvorhang fällt.

No. 3. Duett.

Nach der Verwandlung erblickt man den Klosterhof im Kloster der Elisabethanerinnen. Man sieht auf der einen Seite in den Klostergarten, auf der anderen nach der Kirche. Im Mittelgrund die Pforte. Ein Larghetto des Orchesters leitet ein, dem ein „Salve regina“ des Frauenchores unmittelbar folgt. Die Ähnlichkeit dieses Themas:



mit dem bekannten Gnadenthema in „Tannhäuser“ ist von Chamberlain und von Glasenapp, die beide den Sopran- mit dem Violinschlüssel verwechseln (!), bereits angemerkt worden. Gegenüber Sternfeld[1]) muß diesmal ausdrücklich berichtigt werden, daß zwar die Überschrift der ganzen Szene „Duett“ lautet, das Thema aber tatsächlich als Vorspiel zum Nonnenchor auftritt und von sämtlichen vierfach geteilten Violinen, nicht aber

[1]) a. a. O. S. 112, Anmerkung 3.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

von vier Solo-Violinen, wie im „Tannhäuser", gespielt wird. Die hereinklingende Klosterglocke gibt dem Stück eine poetische Färbung. Das Zweiunddreissigstel-Motiv, das öfter wiederkehrt, kann als „Motiv des Friedens" gedeutet werden. Das eigentliche Salve Regina ergibt in der feinsinnigen Instrumentation (Fl., Kl., Fg., Hr., Glocke, Bratschen, Violoncelle und Contrabässe) eine erhebende Stimmung:

13. Sal - ve re - gi - na coe - - -

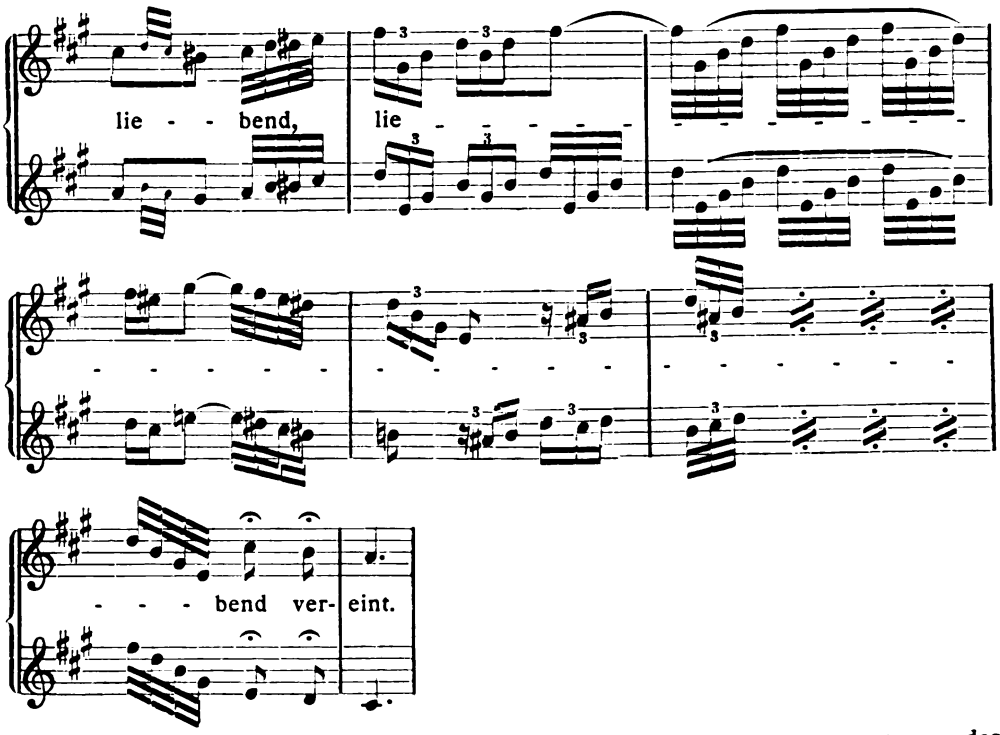


Das nachfolgende Duett zwischen Isabella und Mariana ist sehr konventionell. Zum Beweise, wie tief sich Wagner hier in den italienischen Virtuosenstil einläßt, setze ich die Kadenz der Singstimmen her:

14.



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



„Mariana entdeckt der Freundin, von der sie längere Zeit getrennt war, das traurige Schicksal, das sie hierhergeführt habe. Sie ward von einem hochstehenden Manne, unter der Versicherung ewiger Treue, zu geheimer Liebesverbindung vermocht; endlich aber fand sie sich, in höchster Not, von ihm verlassen und sogar verfolgt, denn der Verräter erwies sich ihr zugleich als der mächtigste Mann im Staate, kein geringerer als der jetzige Statthalter des Königs selbst. Isabellas Empörung macht sich in feuriger Weise Luft, und ihre Beruhigung folgt nur aus dem Entschlusse, eine Welt zu verlassen, in welcher so ungeheure Frevel ungestraft verübt werden dürfen."

Das Duett wird, nachdem auch das Vorspiel gekürzt nochmals erschienen ist, wiederholt. Man pocht, Mariana entfernt sich, Isabella öffnet.

No. 4. Duett.

Diese Nummer ist musikalisch sehr schwach. Es genüge, den Inhalt der Szene mit Wagners Worten wiederzugeben:

„Als ihr nun Luzio die Kunde vom Schicksal des eigenen Bruders bringt, geht ihr Abscheu vor dem Fehltritt des Bruders sofort in helle Entrüstung über die Schändlichkeit des heuchlerischen Statthalters über, welcher den unendlich geringeren Fehler des Bruders, den mindestens kein Verrat befleckte, so grausam zu bestrafen sich anmaßt. Ihre heftige Aufwallung zeigt sie unvorsichtigerweise Luzio im verführerischsten Lichte; schnell von heftiger Liebe entzündet, dringt dieser in sie, für immer das Kloster zu verlassen und seine Hand anzunehmen. Den Kecken weiß sie sogleich würdevoll in Schranken zu halten, beschließt aber ohne Zögern, sein Geleit nach dem Gerichtshaus zum Statthalter anzunehmen."

Die Szene verwandelt sich.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

No. 5. Arie, Duett, Terzett und Ensemble.

Die Szene stellt den Gerichtssaal mit Tribünen und Galerieen dar. Brighella, mit einer Abteilung von Sbirren, die er beim Eingang an ihre Posten stellt, möchte gern auch einmal an Friedrichs Stelle „recht barbarisch“ als Statthalter des Statthalters richten, und so ergreift er denn nach einer auf dem gleichen Thema basierenden Instrumentaleinleitung der Streicher und einer komischen Zwiesprache mit sich selbst immer unter Benutzung des „Liebesverbot-Motivs“ dieses Motiv selbst gravitätisch mit den Worten:

15. *Moderato e maëstoso* (Streicher *unisono*)



Zuerst verhört er in burlesker Weise den Pontio, der durch ein echtes Buffomotiv:

16.



charakterisiert wird. Brighella hält ihm vor:

„Auf dir ruht gräßlicher Verdacht,
Du schlossest Eh'n für eine Nacht.“

Pontio entschuldigt sich:

„Ach, glaubt das nicht; für eine Stunde, und kaum so lang.“

Schließlich wird Pontio hinausgeworfen.

Dorella wird nun von Brighella verhört: ein neues Buffomotiv charakterisiert die Schelmin:

17.



Brighella sucht ihr gegenüber den Amtston anzuschlagen, doch Dorella lacht ihn aus. Wiederum finden wir eine geniale Gegenüberstellung zweier kontrastierender Themen:

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

18. Brighella



Brighella aber gerät selbst in Verwirrung, da er sich in die kecke Dorella verliebt. Sein Konflikt zwischen Liebe und Pflicht („Liebesnot und Schuldigkeit") wird hübsch gekennzeichnet in einem Thema, das auch späterhin noch im Schlußchor der Nummer auftritt:



Sehr stilvoll ist in diesem Verhör der Lustspielton festgehalten.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Der das Verbot selbst vergessende Brighella ist ersichtlich als komischer Gegensatz zu Friedrich gedacht, dessen Konflikt ans Tragische streift. Das Verhör wird unterbrochen: Antonio, Pontio, Angelo, Danieli und der Chor verlangen Einlaß und pochen an die Mitteltür; heftiger, wachsender Tumult (große Stretta). Brighella ergreift allerlei komische Verteidigungsmaßregeln, indem er sich mit Stühlen und Tischen eine Schanze errichtet, die Sbirren um sich herum postiert und dergleichen.

No. 6. Finale.

Die Tür springt auf, alles strömt durch sie herein, großer Chor des Volkes und der Verhafteten, basierend auf folgendem neuen Thema:

20. *Allegro di molto*
Viol.



Wer denkt hier nicht an das Volksmotiv in den „Meistersingern“ („Scheint mir nicht der Rechte“)? Die Ahnlichkeit ist auffällig, zumal auch hier der gesunde Volksinstinkt über starre Satzung den Sieg davonträgt, auch hier dem Volke einer „nicht der Rechte“ scheint. Und doch, welcher Abstand zwischen „Liebesverbot“ und „Meistersingern“, den einzigen beiden Komödien des Meisters!

Friedrich tritt auf in Begleitung mehrerer hoher Staatsbeamter. Er mahnt zur Ordnung. Das bisher lärmende Orchester schweigt, nur ganze gehaltene Noten der Streicher unisono und der Posaunen verkünden den Ernst der Situation. Friedrich fragt Brighella, was geschehen sei (20 piano in Streichern und Holzbläsern). Brighella windet sich heraus und wird zur Pflicht gemahnt, ebenso wie das immer noch durch das gleiche Thema charakterisierte Volk. Das Gericht beginnt. Eine Deputation von jungen Edelleuten tritt hervor, Antonio an ihrer Spitze; sie überreichen Friedrich eine Bittschrift, den Karneval wieder zu erlauben, während das Orchester eine chevalereske, aber unbedeutende Marschweise anstimmt:

21. Ob., Kl., Fg.



Friedrich zerreißt das Blatt heftig: „Das sei die Antwort auf die Bitte.“ Es folgt unmittelbar drohend das Thema des Liebesverbots:

22. Vl., Br., Kl.



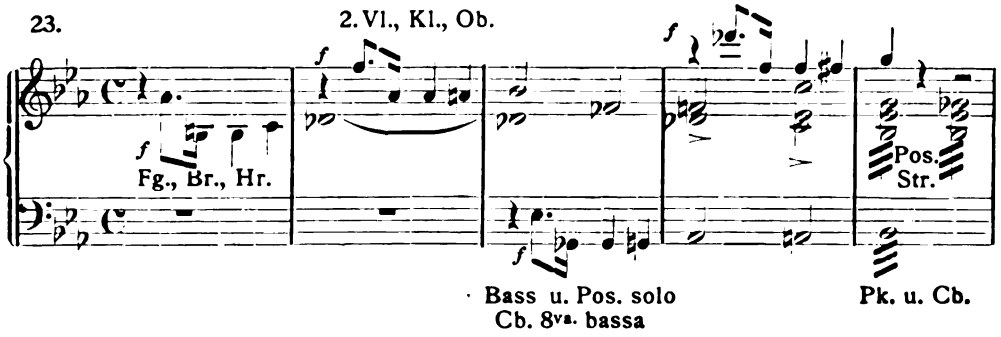
Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

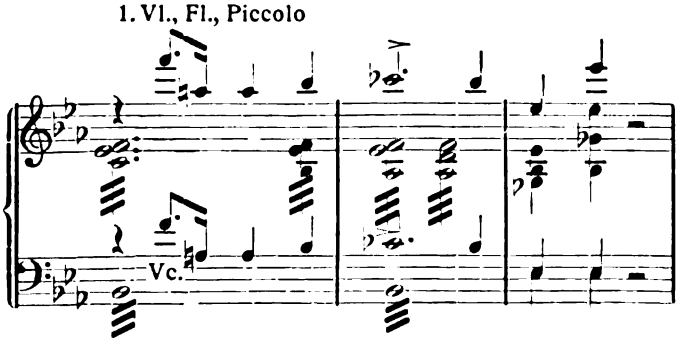
Rezitativ Friedrichs:

„Verworfnes Volk, seid ihr denn ganz versunken im Pfuhl der Lüste, im Schlamm der Begierden? Nur nach Vergnügen, Freude steht euer Trachten, in Rausch und Wollust kennt ihr nur das Leben!“

Wiederum folgt das Liebesverbot:

23.





Friedrich fährt im Rezitativ (wiederum noch zweimal durch das Motiv unterbrochen) fort:

„Mich ekelte das sündenvolle Treiben, als mich des Königs Huld hierherberufen.“

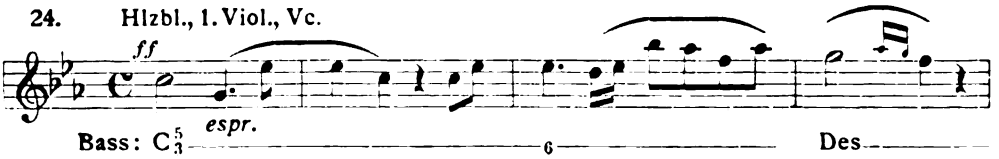
In diesem charakteristischen Rezitativ tritt Friedrichs Zelotismus besonders scharf hervor. Das Volk aber meint nur ganz meistersingerlich (wiederum Motiv 20):

„Mit welcher Salbung spricht der Mann,
Der Teufel hat's ihm angetan.“

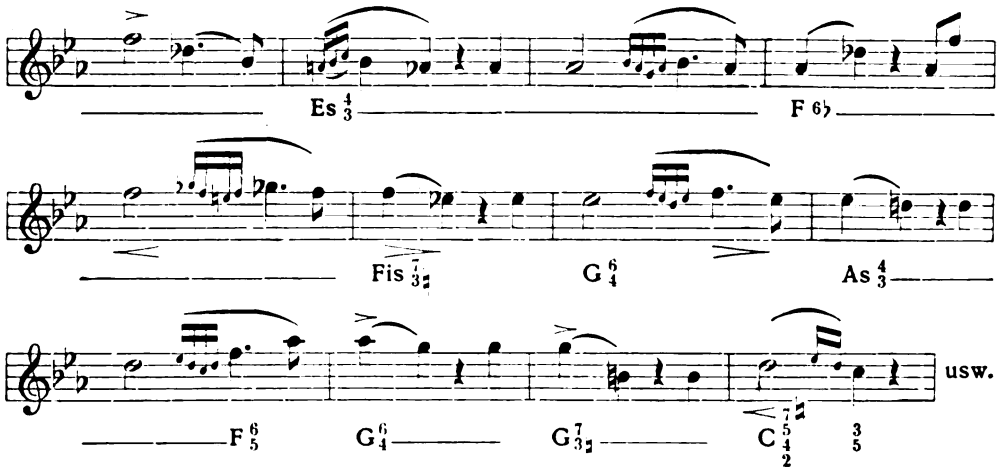
Friedrich schreitet nun zu Claudios Verhör. Dieser wird hereingeführt. Friedrich betrachtet ihn lange mit strengem Blick. Ein ausdrucksvoller, pathetico überschriebener Orchestersatz edlen Charakters gibt der Szene eine weiche Melancholie:

Pathetico

24.



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Diese Melodie kehrt wieder, als Claudio seinem Richter die Natürlichkeit seines Vergehens vorhält. Doch Friedrich erwidert:

„Schweig! Dich und Julia trifft der Tod!“

Da tritt Isabella mit Luzio auf und ruft in das erregte Orchester hinein:

25. Orch.



Diese Stelle, die ersichtlich von dem berühmten Aufschrei der Leonore abstammt, weist doch auch schon auf Elisabeths Eingreifen im 2. Akt des „Tannhäuser“ hin, und zeigt deutlich, in welchem Grade Wagner schon damals plastisch-dramatisch zu gestalten wußte. Isabella verlangt eine Unterredung mit Friedrich allein, und als dieser darauf nicht eingehen will, verspottet sie ihn, als ob er sich vor einem Weibe fürchte. Friedrich heißt darauf alle sich entfernen (21). Die darauffolgende, nicht gerade allzu bedeutende Arie der Isabella:

26.



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

hat Chamberlain in der illustrierten Ausgabe seines Wagnerbuches (1896) erstmalig im Klavierauszug veröffentlicht. Friedrich antwortet:

„Die Schwesterliebe ehre ich,
Doch Gnade hab' ich nicht für dich."

Isabella fährt fort:

„Du schmähtest jene andre Liebe,
Die Gott gesenkt in unsre Brust,
O wie so öd das Leben bliebe,
Gab er nicht Lieb und Liebeslust.
Dem Weib gab Schönheit die Natur,
Dem Manne Kraft, sie zu genießen,
Ein Tor allein, ein Heuchler nur
Sucht sich der Liebe zu verschließen."

Wie Wagner hier die Koloratur in den Dienst des Ausdrucks stellt, möge man ersehen:

27. *con forza*

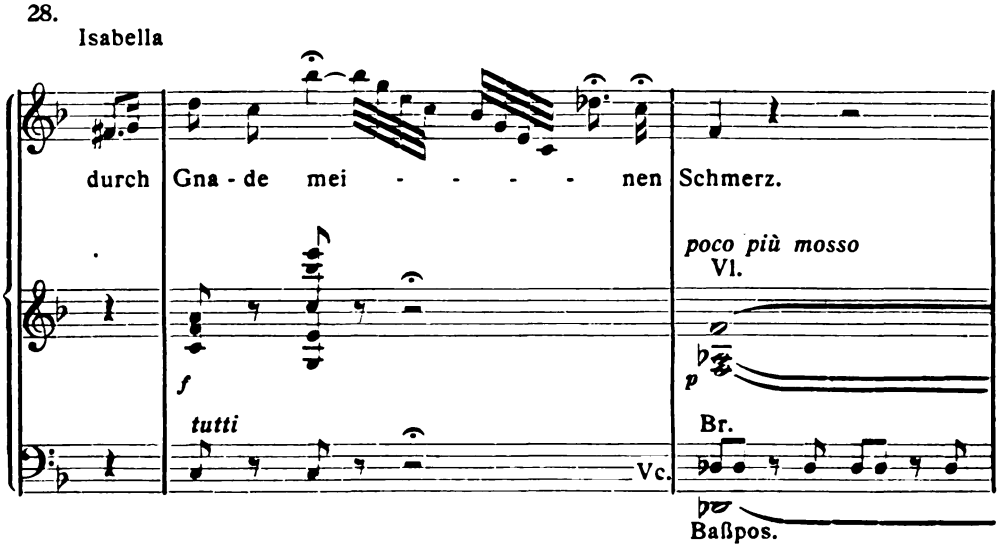


Diese Koloraturen sind bei der Wiederholung noch ausgeführter. Isabella endet:

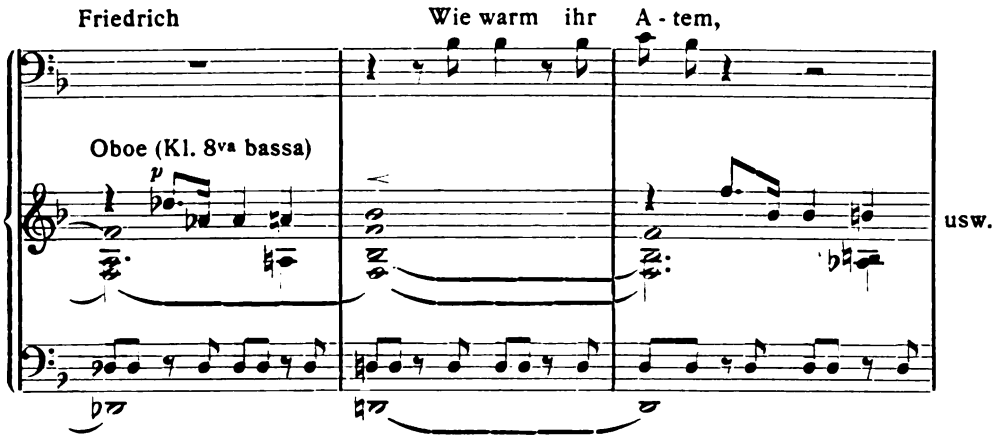
„O öffne der Erdenliebe dein Herz
Und löse durch Gnade meinen Schmerz."

So konventionell diese Verse und ihre musikalische Kadenzierung sind, so genial ist die Weiterführung:

28.



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Man beachte beim Eintritt des Trugschlusses das Herzklopfen in den Bässen, die weiche Färbung des gleichsam dahinschmelzenden „Liebesverbots“ und die stockende Führung der Singstimme, lauter Züge dramatischer Charakterisierungskunst, wie sie nur eine ganz einzigartige Begabung erfinden konnte. Friedrich gesteht sich selbst: „Weh mir, ich wanke schon!“

„Da sie den Eindruck ihrer warmen Schilderung gewahrt, fährt sie immer feuriger fort, sich an die eigenen Gefühle des jetzt so hart sich verschließenden Herzens des Richters zu wenden, welches doch unmöglich von je den gleichen Empfindungen, welche den Bruder hinrissen, gänzlich verschlossen gewesen sein könnte, und dessen eigene Erfahrung sie jetzt zur Mithilfe für ihr angstvolles Gnadengesuch anrufe. Nun ist das Eis dieses Herzens gebrochen: Friedrich, von der Schönheit Isabellas bis in das tiefste erregt, fühlt sich seiner nicht mehr mächtig.“

Es tritt mit den bereits gelegentlich der Besprechung der Ouvertüre zitierten Worten das leidenschaftliche Thema 3 ein, wörtlich, nur einen Ganzton tiefer und (wegen des den Violinen nicht mehr erreichbaren tiefen F) zunächst in den Violoncellen, dann erst in den Violinen. Das Thema beherrscht die folgende Auseinandersetzung zwischen beiden. Friedrich wird immer dringender, Isabella versteht noch nicht völlig, was er will, bis er endlich ganz deutlich wird:

Du hast in mich niemals geahnte Glut gehaucht,
Die Liebe, die du mir verkündest,
Faß ich mit heißer Glut zu dir!
Frei ist dein Bruder, wenn du selbst mich lehrst,
Wie himmlisch sein Verbrechen!
.
Die höchste Liebesgunst von dir,
Und frei ist dein Bruder Claudio!

Neben dem Hauptthema der Leidenschaft tritt hier gelegentlich noch ein zweites, kleineres Motiv, ebenfalls die Leidenschaft Friedrichs charakterisierend, auf:

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

29.



Kaum ist Isabella der unerwarteten Wirkung ihrer Worte inne geworden, als sie, in höchster Empörung über solche unbegreifliche Schändlichkeit, zu Tür und Fenster hinaus das Volk herbeiruft, um vor aller Welt den Heuchler zu entlarven. Schon stürzt alles in Aufruhr in die Gerichtshalle herein, als es Friedrichs verzweifelter Energie gelingt, mit wenigen bedeutungsvollen Weisungen Isabella das unmögliche Gelingen ihres Vorhabens darzutun: er würde kühn ihre Anschuldigung leugnen, seinen Antrag als Mittel der Versuchung angeben und zweifellos Glauben finden, sobald es sich darum handle, den Vorwurf eines leichtfertigen Liebesantrages zurückzuweisen:

„Verkündest du Härte, Strenge,
Ja, sprächst du von Grausamkeit,
So würde man dir eher glauben.
Doch sprichst Du von Liebe,
Wird man nur lachen . . .“

Isabella selbst, beschämt und verwirrt, erkennt das Rasende ihres Beginnens und überläßt sich knirschender stummer Verzweiflung. Der Chor nähert sich ihr teilnahmsvoll; ein nur vom Streichquartett unterstütztes Oboensolo drückt ihre Resignation zart aus:

30. Oboe



Auf die Frage des Chors schweigt sie. Ein Adagio (zunächst nur drei Bässe: Angelo, Danieli und Brighella, soli, begleitet lediglich von Bratschen und Violoncellen):

31. *Adagio*



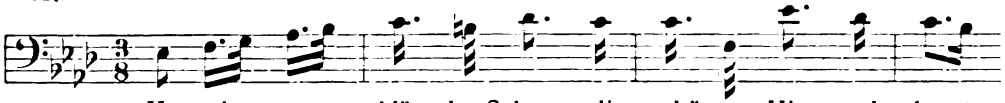
Sie schweiget in stum-mem Schmerz, was hat er ihr ver-traut?

geht in ein größeres Ensemble über, in dem auch Friedrich und Isabella ihre Gefühle ausdrücken. Friedrich:

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

32.



Isabella:

„Vor Wut und Scham glüh'n meine Wangen,
Bin ich so elend, bin ich so schwach!“

Plötzlich erfaßt sie die Erinnerung an Mariana, und sie gerät auf den Ausweg, durch List zu erreichen, was durch offene Gewalt unmöglich erscheint:

„Statt meiner send' ich ihm sein Weib,
Ich überführ' ihn durch die Tat,
Und fess'le ihn an die Verlass'ne.
Triumph! Triumph! du bist gefangen,
Ein Weib lockt dich ins eig'ne Netz!“

Unter der Begleitung eines leichtfertigen Orchestermotivs fragt Friedrich Isabellen, wozu sie sich entschlossen. Sie sagt zu und verspricht ihm, das Nähere zu schreiben. Ein Duett:

33. Isabella



drückt die Empfindungen der beiden aus. Friedrich singt:

„Ha, welche Lust, ich soll's erlangen,
Was mir die höchste Wollust ist.
Ich soll es kühlen mein Verlangen,
Genießen, was kein Gott genießt.
Wenn ich zum tiefsten Abgrund falle,
Und wenn dies auch mein Ende sei,
O, ihr Genuß macht mich für alle
Die Sünden, die ich kenne, frei.“

Das sich anschließende Ensemble wird unterbrochen durch Friedrich:

34. *Unisono* (Ob., Kl., Fg., Pos., Vl., Br., Vc., Cb.)



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Auch hier wieder, an einer entscheidenden Stelle des Dramas, finden wir also das Thema des „Liebesverbots".

Alle sind bestürzt, doch Isabella geht aus tiefster Trauer mit jähem Sprung in ausgelassene Laune über:

35.



O seid nur heu-te auf-geräumt, das ist ja Spaß, was ihr hier seht,

„der drüben ist mein guter Freund,
ein lust'ger Mann, der's nicht so meint."

„Dem jammernden Bruder, dem bestürzten Freunde, dem ratlosen Volke, wendet sie sich mit der Verheißung des lustigsten Abenteuers zu, das sie allen bereiten werde, da selbst die Karnevalslustbarkeiten, welche der Statthalter soeben verboten, diesmal mit besonderer Ausgelassenheit begangen werden sollten: denn jener gefürchtete Verbieter stelle sich nur zum Schein so grausam, um alle Welt durch seine lustige Teilnahme an allem, was er verboten, desto angenehmer zu überraschen. Alles hält sie für wahnsinnig geworden, und namentlich Friedrich verweist ihr mit leidenschaftlicher Härte ihre unbegreifliche Torheit: wenige Worte ihrerseits genügen jedoch, den Statthalter selbst zum Taumel dahin zu reißen; denn sie verspricht ihm, mit heimlich zutraulichem Flüstern, die Erfüllung aller seiner Wünsche und die Zusendung einer Glück verheißenden Botschaft für die folgende Nacht".

Es folgt eine Wiederholung des Duetts (33). Der Chor wird von Isabellas Begeisterung, die dem Volke Freiheit aus den „Narrenketten" verheißt, wider Willen fortgerissen, und mit einer regelrechten italienischen Stretta nicht gerade nobelster Art endigt der Akt.

Zweiter Akt

No. 7. Duett.

Ein kleines Vorspiel, dessen Hauptmotiv zu den Worten Claudios: „O meine Julia, sollt' ich scheiden" wiederkehrt, leitet ein:

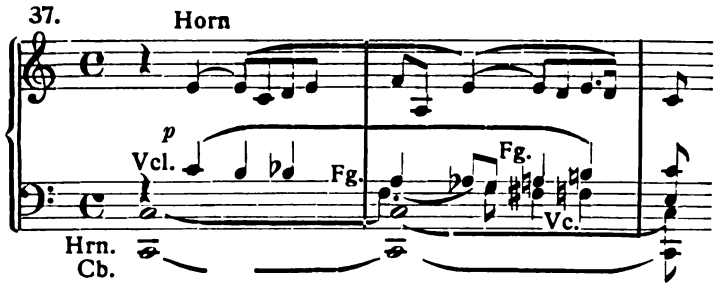


Die Szene stellt den Gefängnisgarten dar. Claudio ist allein. Kurz vor seinem Rezitativ: „Wo Isabella bleibt" findet sich eine schöne Reminiszenz an den ersten Akt („Du kennest jenen stillen Ort"):

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

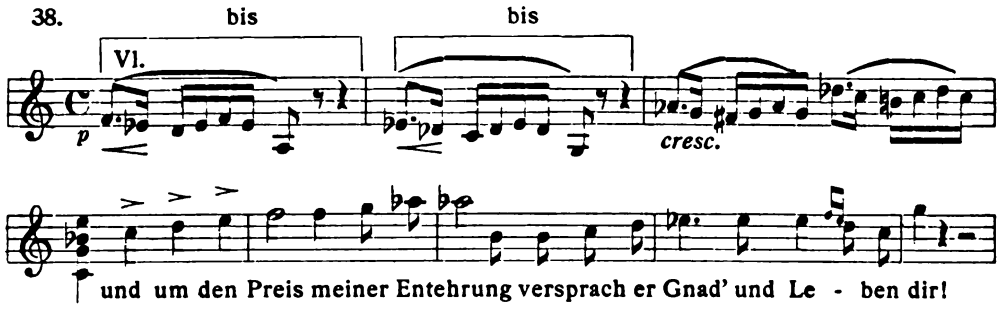
37.



Man beachte die feinsinnige Instrumentation, sowie die sorgfältige Führung der Mittelstimmen.

Endlich erscheint Isabella. Sie erzählt ihm den Hergang der Szene mit Friedrich („Zu seinen Füßen sah er mich“):

38.



Wieder erscheint hier das Thema, das wir bereits von der Ouvertüre an als kennzeichnend für Friedrichs Leidenschaft angesehen haben. Isabella verschweigt dem Bruder zunächst die geplante List, um ihn zu prüfen, und Claudio ist bereit, für die Ehre der Schwester zu sterben:

39.



Die schwungvolle Stelle erinnert etwas an den Stil des „Rienzi“.

„Der höchsten Entrüstung und Opferbereitwilligkeit Claudios folgt, da er nun Abschied für dieses Leben von der Schwester nimmt, und er dieser die ergreifendsten Grüße an die hinterlassene trauernde Geliebte aufträgt, endlich die weiche Stimmung, welche den Unglücklichen durch die Wehmut bis zur Schwäche führt. Isabella, die ihm bereits seine Rettung ankündigen wollte, hält bestürzt inne, da sie den Bruder von der Höhe der edelsten Begeisterung bis zum leisen Bekenntnis der ungebrochenen Lebenslust, zur schüchternen Frage, ob der Preis seiner Rettung ihr unerschwinglich

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

schiene, ankommen sieht. Entsetzt fährt sie auf, stößt den Unwürdigen von sich und kündigt ihm an, daß er nun zu der Schmach seines Todes auch noch ihre volle Verachtung hinnehmen solle".

Sie übergibt ihn dem Schließer, als der jetzt Pontio fungiert.

No. 8. Szene und Rezitativ.

Isabella bleibt allein. Ihre Haltung zeigt sich schnell wechselnd sofort wieder in übermütiger Fassung: sie beschließt zwar, den wankelmütigen Bruder durch längere Ungewißheit über sein Schicksal zu bestrafen, bleibt aber nichtsdestoweniger bei ihrem Vorsatz, Friedrich, den „süßen Liebesantipoden", wie sie ihn höhnisch nennt, „für Narrheit und für Bosheit" zu bestrafen. Sein eigenes Gebot, das Liebe und Karneval verbietet, soll er zweifach übertreten. Wiederum erscheint das Motiv:

40. Streicher



Die Szene schließt:

„Triumph! Vollendet ist der Plan! Ich spiele mit dem Tod wie mit dem Scherz, und List und Rache erkämpfen mir den Sieg!"

Dorella, die Isabella hierher bestellt hat, kommt. Rezitativ mit der Anmerkung: „Dies Rezitativ kann auch bloß gesprochen werden." Bemerkenswert bleibt es, daß das „Liebesverbot" das einzige musikalisch-dramatische Werk Wagners ist, in dem gesprochener Dialog vorkommt, wie solcher nachträglich auch der nächsten Nummer angefügt ist. Dorella soll Briefe an Mariana und Friedrich überbringen. Mariana wird davon benachrichtigt, daß sie bei der nächtlichen Zusammenkunft mit Friedrich Isabellas Stelle einnehmen soll, und Friedrich wird zu dieser Zusammenkunft eingeladen, bei der er, um ihn noch mehr in das Verderben zu verwickeln, in Maskenvermummung an einem der von ihm selbst untersagten Belustigungsorte erscheinen soll.

No. 9. Terzett.

Diese Nummer trägt eine teils mit Bleistift, teils mit Tinte eingetragene französische Übersetzung, die Wagner in Paris anfertigen ließ. Wagner erzählt darüber in der autobiographischen Skizze:

„Zunächst trat ich in Verbindungen mit dem Theater de la Renaissance, welches damals Schauspiele und Opern zugleich aufführte. Am geeignetsten für dieses Theater schien mir die Partitur meines ‚Liebesverbotes'; auch das etwas frivole Süjet wäre gut für die französische Bühne zu verarbeiten gewesen. Ich war dem Direktor des Theaters von Meyerbeer so dringend anempfohlen, daß er nicht anders konnte, als

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

mir die besten Versprechungen zu machen. Demzufolge erbot sich mir einer der fruchtbarsten Pariser Theaterdichter, Dumersan, die Bearbeitung des Süjets zu übernehmen. Drei Stücke,[1]) die zu einer Audition bestimmt wurden, übersetzte Dumersan mit dem größten Glücke, so daß sich meine Musik zu dem neuen französischen Texte noch besser, als auf den ursprünglichen deutschen ausnahm; es war eben Musik, wie sie die Franzosen am leichtesten begreifen, und alles versprach mir den besten Erfolg, als sofort das Theater de la Renaissance Bankerott machte. Alle Mühe, alle Hoffnungen waren so vergebens gewesen“.

Tatsächlich ist die Musik, wie folgendes Auftrittsthema Luzios:

41. *Allegro grazioso*



beweisen möge, sehr graziös. Luzio nähert sich mit diesem Thema galant Isabellen, ohne Dorella zu sehen. Diese macht sich' ihm bemerklich und erinnert ihn an seine früheren Liebesschwüre. Ein sehr reizvolles Terzett entwickelt sich daraus. Isabella macht Luzia Vorwürfe wegen seines kecken, an sie gerichteten Liebesantrages. Sie teilt ihm, um ihn dafür zu bestrafen, Friedrichs Begehren und ihren vorgeblichen notgedrungenen Entschluß, diesem Begehren zu willfahren, in so unbegreiflich leichtgefaßter Weise mit, daß der sonst so Leichtfertige hierüber in das ernstlichste Erstaunen und in verzweiflungsvolles Rasen gerät: Er schwört, diese unerhörte Schmach, wenn die edle Jungfrau sie ertragen wolle, dennoch seinerseits mit aller Gewalt von ihr abzuwenden und lieber ganz Palermo in Brand und Aufruhr zu bringen. Daran erkennt nun Isabella, die somit gleichzeitig mit drei Männern spielt, daß seine Liebe wahrhaft ist. Dorella ist abgeeilt. Luzio wirft sich wie rasend auf eine Bank. Pontio kommt und läßt sich von Isabella bestechen, das Patent Friedrichs

[1]) Ob Wagner sich hier irrt, oder ob tatsächlich zwei weitere Nummern außer dieser von Dumersan übersetzt wurden, geht aus der Partitur nicht hervor und war auch sonst nicht zu ermitteln. Marion Dumersan (geb. 4. Jan. 1780, gest. 13. April 1849) war eigentlich Numismatiker, machte sich aber einen geachteten Namen als Bühnenschriftsteller. Auch eine Sammlung französischer Volkslieder nebst einer Geschichte der französischen Chanson veröffentlichte er. Glasenapp (I. S. 303) erwähnt die Existenz einer jetzt in unbekanntem Privatbesitz befindlichen vollständigen französischen Prosa-Übertragung der Oper von Wagners eigener Hand mit fremden Korrekturen („La Novice de Palerme, Opéra en deux actes“, ein Folioheft von 59 Seiten), die wahrscheinlich Dumersan als Vorlage für seine Verse benutzt hat.

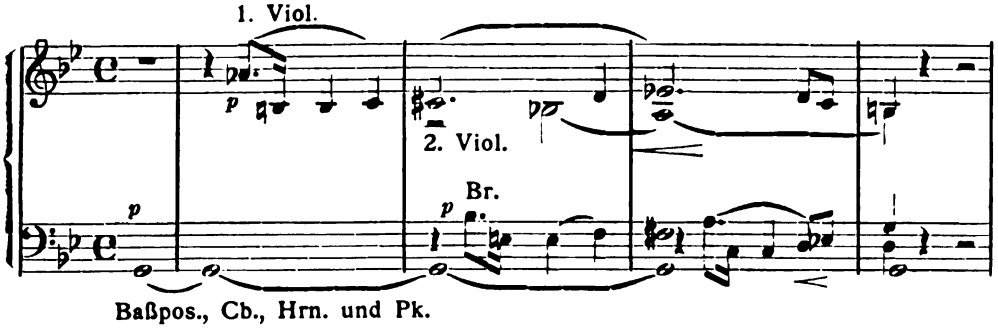
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

in Sachen Claudios, das heute nacht eintreffen muß, diesem vorzuenthalten und es ihr auf dem Korso auszuhändigen. Dieser Dialog mit Pontio war ursprünglich rezitativisch, später wurde von Wagner mit roter Tinte hinzugefügt: „NB. gesprochen." Es folgt, auf ein eingeklebtes Blatt geschrieben, ein längerer gesprochener Dialog zwischen Luzio und Pontio. Luzio springt wie besessen auf und rennt beinahe Pontio um: beide erkennen sich, Pontio berichtet humoristisch sein Schicksal, das ihn gezwungen habe, jetzt auch solid zu werden und das Schließeramt zu übernehmen. Luzio will zu Claudio, Pontio verwehrt es, Luzio will Gewalt anwenden, Sbirren kommen zu Hilfe, Luzio schlägt sich durch. Alles dieses geschieht mit einem leisen Anstrich von Komik. Die Szene verwandelt sich.

No. 10. Scena e [sic!] Aria.

Die Arie Friedrichs (g-moll) trägt den Vermerk: „NB. Wenn die Stimmlage des Sängers es erfordert, kann diese Arie nach F transponiert werden." Die Szene spielt in einem Zimmer von Friedrichs Palast. Das Orchester beginnt:

42. *Moderato assai*



Rezitativ:

So spät, und noch kein Brief von Isabella?
Verlang' ich nicht danach wie nach dem Heil der Seele?
Was hat ein Weib aus dir gemacht?

Orchesterzwischenspiel:

43. Streicher *unisono* sowie Klarinetten



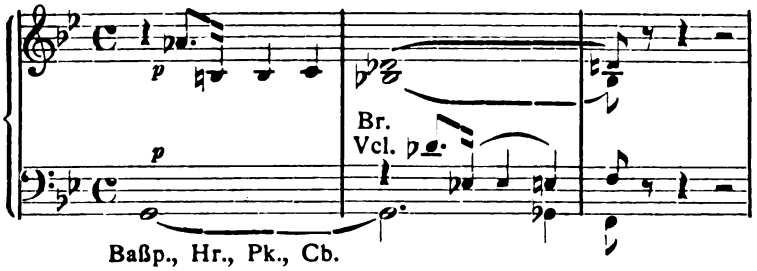
„Armseliger, wohin ist das System, das du so wohl geordnet, hingefloh'n?"

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Orchesterzwischenspiel:

44.

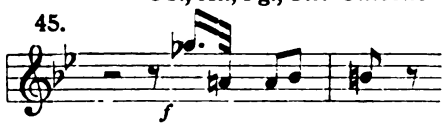


„Ein Hauch von ihrem warmen Atem nur,
Und wie ein frost'ger Wintertraum zerfloß es.“

Zwischenspiel:

Ob., Kl., Fg., Str. *Unisono*

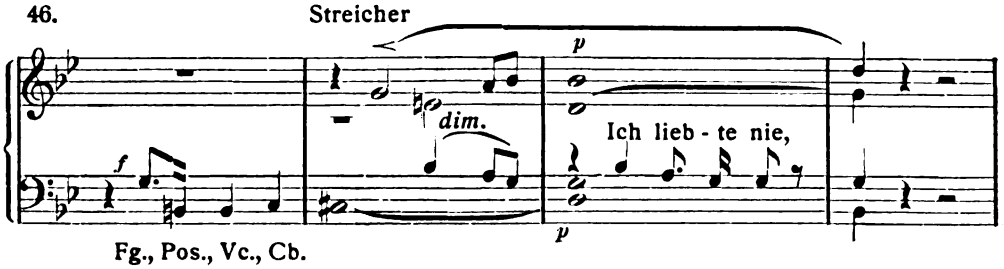
45.



„O, nicht zum Sklaven bloß macht mich die Liebe,
Der Pflicht und Ehre zu vergessen,
Zwingt mich ihre rächende Gewalt.“

Zwischenspiel:

46. Streicher

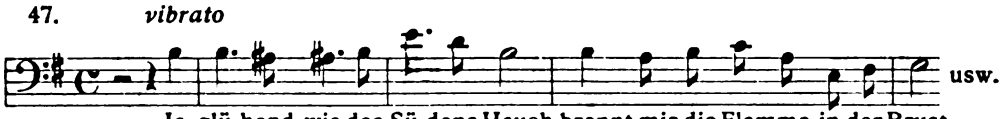


Nie hatte er vorher wahrhaft geliebt, auch Mariana nicht.

„Doch als Isabella die Erdenliebe erschloß,
Da schmolz das Eis in tausend Liebestränen.“

Und nun wird selbst der Hartherzige weich:

47. *vibrato*



Brighella führt Dorella herein, die Friedrich Isabellens Brief übergibt. Friedrichs Freudenausbruch:

48.



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Er hat nur Bedenken, sich zu verlarven, da er selbst den Karneval verbot. Eine auch noch später wiederkehrende Andeutung des Karnevalrhythmus:

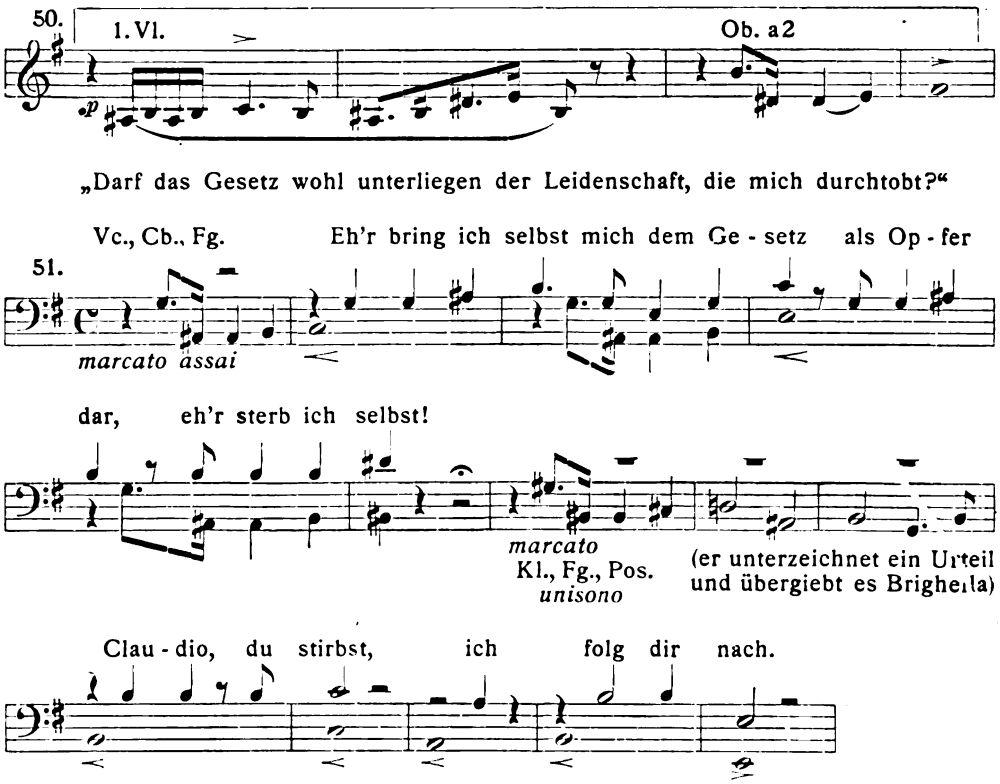


charakterisiert das Maskenfest.

Nun erscheint auch neben dem „Liebesverbot" wiederum Claudios Motiv (vgl. Beispiel 10) bei den Worten:

„Doch laß ich Claudio wirklich frei?"

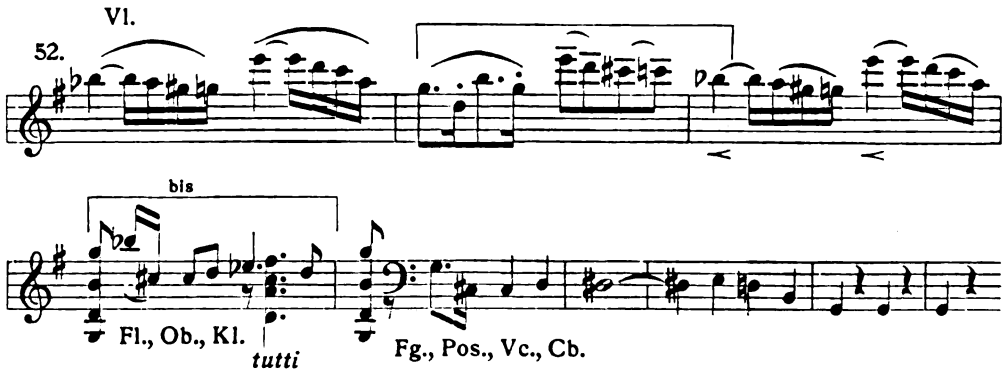
als Sequenz 2mal wiederholt, jedesmal einen Halbton höher.



Er beschließt, dem Gesetz, das er zu verletzen gewillt ist, sich selbst zu opfern.

Doch seine Leidenschaft (das Thema 3 kehrt etwas verändert öfter wieder) ist übermächtig. „Wie trag' ich Qualen und Entzücken?" (Thema 48). Diese Worte charakterisieren seinen Seelenzustand. Er gibt sich seiner Leidenschaft hin (48), doch drohend erhebt sich wiederum sein eigenes Liebesverbot:

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



So schließt die Szene, der die nachträgliche Bemerkung: „Folgt der Dialog“ angefügt ist. Dieser Dialog ist der Partitur nicht beigegeben.

No. 11. Finale.

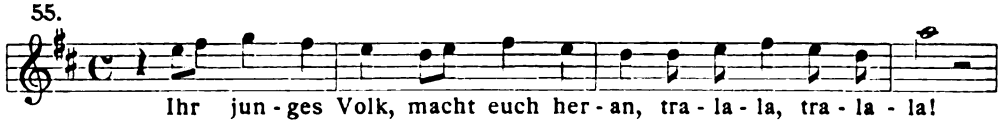
Die Szene hat sich verwandelt: der Ausgang des Korso, im Vordergrunde Lusthäuser und parkähnliche Anlagen, ein Zelt mit Erfrischungen des Danieli. Man sieht nach hinten in den Korso hinab. Angelo, Antonio, Danieli in einem Zelte. Volk, junge Männer und Frauen, alle meistens halb und ganz maskiert, italienische Charaktermasken usw. Alles wogt durcheinander. Es ist Abend. Das Orchester beginnt rauschend und schwungvoll:



Ein zweites, kürzeres Karnevalsmotiv begleitet den Eingangschor des Volkes, das trinkt und jubelt:



Luzio kommt hinzu und reizt durch ein wildes Karnevalslied die Massen auf. Es beginnt wie zu Anfang der Ouvertüre mit vier Takten Tremolo, dann setzt das Thema 1 als Vorspiel ein, und schließlich singt Luzio:



Der vollständige Text des Liedes lautet (ohne die vielen Tralalas):

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

„Ihr junges Volk, macht euch heran,
Die Alltagskleider abgetan,
Die Larven vor, die Farben an,
Die bunten Wämser angetan!
Heut ist Beginn des Karneval,
Da wird man seiner sich bewußt!
Herbei, herbei ihr Leute all,
Jetzt gibt es Spaß, jetzt gibt es Lust!

Jetzt gibt's nicht Weib, nicht Ehemann,
Es gibt nicht Vater und nicht Sohn,
Und wer das Glück ergreifen kann,
Der trägt es im Triumph davon!
Das ist das Recht des Karneval,
Dabei wird man sich sein bewußt,
Herbei, herbei ihr Leute all,
Jetzt gibt es Spaß, jetzt gibt es Lust,

Im Jubelrausch und Hochgenuß
Ertränkt die goldne Freudenzeit,
Zum Teufel fahre der Verdruß,
Und hin zur Hölle Traurigkeit.
Wer sich nicht freut im Karneval,
Dem stoßt das Messer in die Brust!
Herbei, herbei ihr Leute all,
's war zum Spaß, es war zur Lust!"

Während des Vorspiels und der Nachspiele wird ein feuriger sizilianischer Tanz aufgeführt, der nach jeder Strophe immer wilder wird. Brighella mit Sbirren stört die Festesfreude. Er fühlt sich als Vertreter Friedrichs berufen, das Liebes- und Karnevalsverbot in Erinnerung zu bringen:

56. Streicher *unisono*



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Die Menge will sich mit Gewalt widersetzen, doch Luzio fordert sie auf, sich für jetzt ruhig zu zerstreuen, wofür er von Brighella ironisch belobt wird. Hier tritt das früher schon einmal andeutungsweise (siehe 49) gebrachte, auf die Verlarvung hindeutende Thema nun ausgeführter auf:

57. Holzbl.



Brighella bleibt, da auch die Sbirren sich in einzelne Patrouillen verteilen, allein. Er legt seinen langen Mantel und großen Degen[1]) ab, versteckt beides im Gebüsch und zeigt sich so in der Maskerade des Pierrot, der er noch die weiße Gesichtsmaske hinzufügt. Sehr lustig ist seine Verlarvung im Orchester gekennzeichnet durch das letzterwähnte Thema, das zuerst in a-moll den Violinen, dann den Violoncellen, schließlich derbkomisch in C-dur den drei Fagotten anvertraut ist:

58. 3 Fagotte



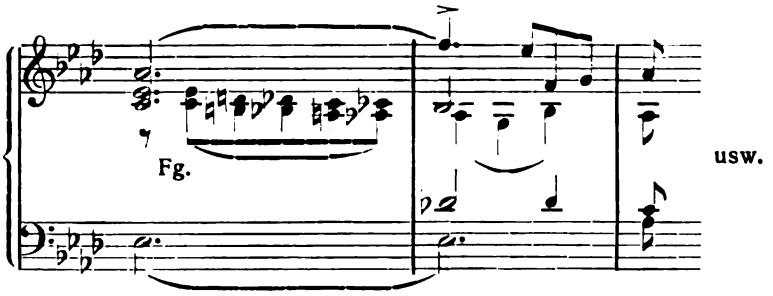
Isabella und Mariana treten in völlig gleichen reizenden Masken auf, und sofort nimmt die Musik einen anderen Charakter an; ein Hauch von Poesie liegt über der Szene:

59.



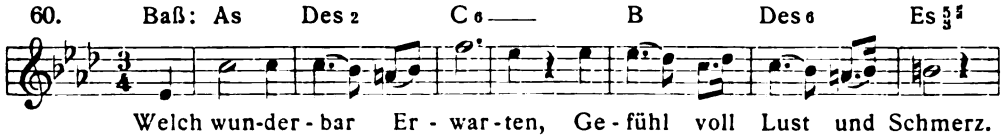
[1]) Ich vermute, daß Wagner „Degen“ schreiben wollte. Das Wort selbst ist versehentlich ausgefallen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Das chromatische Terzenmotiv der Fagotte tritt fernerhin noch öfter in den Holzbläsern, besonders den Flöten auf. Mariana glüht vor Scham über die zweideutige Situation, in die sie sich begeben muß, doch Isabella grüßt sie als Braut, denn sie sei den „Flitterwochen nah". Isabella entfernt sich, Mariana bleibt erwartungsvoll allein zurück:

60.



Ihre Lage ähnelt der der Gräfin in „Figaros Hochzeit", doch auch sie hofft den verlorenen Gatten durch Liebe und Reue zurückzugewinnen. Sie verbirgt sich in einem der Laubengänge. Friedrich erscheint maskiert, Luzio schleicht ihm nach.

Eine sehr hübsche komische Szene zwischen Luzio und Friedrich, die durch leichte Scherzandomotive im Orchester gestützt wird, folgt. Luzio tut, als kenne er die Maske nicht und schmält wacker Friedrichs Verbot, während dieser selbst, um sich nicht verdächtig zu machen, darin einstimmen muß. „So recht, lacht jenen Toren aus!" meint Luzio (im Orchester Motive des Karnevalsliedes).

Luzio: „Friedrich ist ein Narr, glaubt mir, er denkt nicht wie er handelt."
Friedrich: „Kann sein."
Luzio: „Nein, nein, nicht doch! Er handelt nicht, wie er denkt!"

Friedrich sucht sich zu drücken, und Luzio stellt sich, als ob er sich entferne, nachdem er Friedrich das Versprechen abgenommen, den Maskenzug anzuführen. Leidenschaftlich ersehnt Friedrich Isabella, während im Orchester wiederum das bekannte Thema, diesmal verkürzt, auftritt:

61.



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Mariana zeigt sich in der Ferne und gibt das Zeichen. Friedrich eilt zu ihr, doch auch Luzio, der ebenfalls die Maske für Isabella hält, stürzt nach jener Richtung, um ihm „die Freude zu gesegnen“. Dorella als Colombine tritt ihm aber in den Weg, hängt sich an seinen Hals und sucht fortwährend durch Liebkosungen aller Art den Widerstrebenden zurückzuhalten. Isabella kommt von der einen Seite und beobachtet in einem Versteck Luzio und Dorella; Brighella erscheint auf der anderen Seite im Gebüsch verborgen. Es entwickelt sich ein Quartett (Isabella, Dorella, Luzio, Brighella):

Isabella: So recht, sie muß zurück ihn halten!
Dorella: Ist das der Lohn, ist das die Treue?
Luzio: Jetzt laß mich los, sonst steht es schlimm!
Isabella: Sonst ging es an ein Schädelspalten!
Brighella: Wie schlottern mir vor Wut die Knie!
Dorella: Fühlst du noch immer keine Reue?
Luzio: Ich schäume bald vor Wut und Grimm.

Luzio küßt schließlich Dorella und läuft davon, aber in der Verwirrung nach der entgegengesetzten Seite, nicht nach der, auf welcher Friedrich und Mariana verschwanden. Brighella springt wie ein Wahnsinniger auf Dorella los, die entsetzt davonläuft. Pontio tritt auf und übergibt Isabella das unterschlagene Patent Friedrichs. Brighella bittet Pontio, der über seines Herrn Verkleidung sehr erstaunt ist, an seiner Stelle Wache zu halten am Pavillon:

„Laß niemand ein, laß niemand aus.
Nicht doch, ja, ja. Nein! Nein! Zum Teufel!
Fang ihn gleich auf, den Lumpenkerl!
Bewache ihn! 'ne Maske!“

Diese in der Eile und Verwirrung gegebene Anweisung versteht Pontio natürlich falsch; Brighella läuft wie besessen davon.

Isabella erbricht inzwischen das Schreiben beim Schein einer Fackel und sieht zu ihrem Entsetzen den verschärften Hinrichtungsbefehl. Sie bricht in das Rasen schmerzlichster Verzweiflung aus, und auf ihren Ruf zu sofortiger Empörung gegen den schändlichsten Tyrannen strömt alles Volk in bunter leidenschaftlicher Verwirrung herbei: Luzio, den sie um

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Rache anruft, bezeichnet sie nun als Heuchlerin und „entehrtes Weib“; er meint, sie habe Friedrich wirklich ihre Gunst gewährt. Pontio hat jedoch inzwischen im Hintergrunde den verlarvten Friedrich und Mariana ergriffen, da er glaubt, diese beiden habe ihm Brighella bezeichnet[1]). Der Chor teilt sich in der Mitte, man sieht Pontio sich mit Friedrich nach dem Vordergrunde zu ringen. Man reißt Friedrich die Larve ab, Mariana demaskiert sich selbst. Friedrich ist verwundert, Mariana vor sich zu sehen, Luzio nicht minder. Das Volk ist wütend:

„Ha, das ist sein Verbot der Liebe,
Darum bestraft er Claudio.“

Hier zum letzten Male erscheint das Thema des „Liebesverbotes“, diesmal sinngemäß ins Höhnische umgewandelt:

62. Vl.



Isabella enthüllt Friedrichs ganze Schlechtigkeit. Friedrich verlangt finster, nach seinem eigenen Gesetz gerichtet zu werden. Doch das Volk erklärt das Gesetz für aufgehoben und befreit die Gefangenen, zuerst Claudio. Luzio bittet Isabella um Entschuldigung. Diese will ins Kloster zurückkehren, verlobt sich ihm aber schließlich doch, da sie nur eine Sünde zu büßen habe, die nämlich, daß sie ihn von Anfang an geliebt. Auch Brighella und Dorella, die ebenfalls entlarvt wurden, bleiben zusammen. Der König ist inzwischen unerwartet zurückgekehrt, hocherfreut begrüßt ihn das Volk, denn „ihn freuen bunte Feste mehr als eure traurigen Gesetze“. Man beschließt in voller Maskenprozession dem König entgegenzuziehen, und Friedrich selbst, mit Mariana vereint, muß seinem Luzio gegebenen Versprechen gemäß den Maskenzug anführen. Das Karnevalslied, von allem Volk angestimmt, triumphiert: „Herbei, herbei, ihr Masken all!“ Ein Marsch, von der Kapelle des einziehenden Königs auf der Bühne gespielt (die Instrumentation wurde bereits angegeben), macht den Beschluß. Fanfaren leiten ein, dann kommt das Hauptthema des Marsches:

63.



usw.

[1]) Wagner erzählt in seinem „Bericht“, der mehrfach von der Partitur abweicht, die Lösung etwas anders. Er meint, Brighella habe den Statthalter aus Mißverständnis ergriffen. Offenbar erzählt Wagner aus dem Gedächtnis, das ihn mehrfach täuschte. Auch die komischen Episoden sind in dem Bericht fast völlig unterdrückt.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

in den sogar der Karnevalsrhythmus im Mittelsatz hineinspielt. Erneute Fanfaren schließen ab.

Die erste und einzige Aufführung der Oper, an der als Mitwirkende Frau Pollert und Fräulein Limbach sowie die Herren Feinmüller, Schreiber, Krug und Unzelmann beteiligt waren[1]), fand unter eigenartigen Verhältnissen statt, über die Wagner selbst berichtet. Er hatte die Oper kurz vor dem Auseinandergehen der Opernmitglieder des Magdeburger Theaters vollendet.

„Mir blieben nur noch zwölf Tage bis zum Abgange der ersten Sänger übrig; in dieser Zeit mußte also meine Oper studiert werden, wollte ich sie noch von ihnen aufführen lassen. Mit mehr Leichtsinn als Überlegung ließ ich nach zehntägigem Studium die Oper, welche sehr starke Partien hatte, in Szene gehen; ich vertraute dem Souffleur und meinem Dirigentenstabe. Trotzdem konnte ich aber doch nicht verhindern, daß die Sänger ihre Partien kaum halb auswendig wußten. Die Vorstellung war allen wie ein Traum, kein Mensch hatte einen Begriff von der Sache bekommen; dennoch wurde, was halbwegs gut ging, gehörig applaudiert.“

So lesen wir in der autobiographischen Skizze. Noch ausführlicher wird der Hergang im „Bericht“ geschildert, dem indes nur folgender Satz entnommen sei:

„Mit Ausnahme einiger Partieen der Sängerinnen, welche auch beifällig aufgenommen wurden, blieb das Ganze, welches von mir auf energische, kecke Aktion und Sprache abgesehen war, ein musikalisches Schattenspiel auf der Szene, zu welchem das Orchester mit oft übertriebenem Geräusch seine unerklärlichen Ergüsse zum Besten gab.“

Die „Neue Zeitschrift für Musik“ (Bd. IV S. 151 f.) berichtete über die Vorstellung:

„Den Schluß machte eine neue Oper von Richard Wagner — ‚Das Liebesverbot oder die Novize von Palermo‘. — Das Malheur war schon eingetreten, die Oper in der Auflösung, und nur mit Qual und Not konnte der Komponist diese Oper noch in der größten Eile einstudieren. Die Aufführung war also übereilt und übers Knie gebrochen, aber auch wenn dies nicht der Fall gewesen wäre, kann ich demungeachtet noch nicht begreifen, was den Komponisten bewegen konnte, ein Werk wie diese Oper zum erstenmal in Magdeburg aufzuführen. Es tut mir übrigens leid, mich über diese Oper noch nicht ganz aussprechen zu können; — was ist eine einzige Aufführung und diese nicht einmal klar und deutlich? — Die Leute auf dem Theater konnten noch zu wenig auswendig — so viel aber weiß ich, daß sie, wenn es dem Komponisten glückt, sie an guten Orten gut aufführen lassen zu können, durchdringen wird. Es ist viel darin, und was mir gefällt, es ist alles, es ist Musik und Melodie darin, was wir bei unseren deutschen Opern jetzt so ziemlich suchen müssen.

[1]) Als feuilletonistisch gehaltene Aufsätze darüber verzeichnet Kürschner solche in der Gartenlaube 1871, S. 386 ff., der Allg. Deutschen Musikzeitung 1878, No. 2, der Berliner Tribüne 1878, No. 77, der Belletristischen Presse, Wien 1878, No. 27, und dem Champagner-Schaum von Siegmey, Leipzig 1877, S. 59.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

An Herrn Wagner und seines- und meinesgleichen sehe ich es aber deutlich, was für eine Qual es ist, in allen Nerven und Fasern Bewegung zu fühlen, und mitten in dieser Handels- und Kriegsstadt wohnen zu müssen. Es ist hier ein sehr anständiges vages Treiben, das nicht einmal zu einem entschiedenen Rückschritt führt, denn dieser ist doch wenigstens noch eine Bewegung, und man hätte Aussicht, auf diese Art einmal wieder in den Urzustand zurückzukommen, der zur Veränderung doch recht passabel angenehm sein müßte; — aber nein — es steht. — Ich hege auch das innige Vertrauen, daß es hier nie anders werden wird, und seien Sie deshalb keineswegs in Sorgen, noch viel Berichte dieser Art von mir zu bekommen; — es hilft doch nichts."

Dieser Bericht stammt von niemand anderem als — Wagner selbst! Wie nämlich aus W. Altmanns Wagnerbrief-Regesten (1905, No. 15) hervorgeht, befindet sich in der Kgl. Bibliothek in Berlin unter Schumanns Briefnachlaß ein aus Magdeburg vom 19. April 1836 datierter Brief an Schumann,[1]) dessen Inhalt Altmann folgendermaßen angibt:

„Schickt ihm eine Art Bericht über Magdeburg für die ‚Zeitschrift', konnte es nicht umgehen, von sich zu sprechen, da er hier Musikdirektor ist und niemand sonst seine Oper bespricht. ‚Es ist ein Jammer, wie man sich durchhelfen muß'; bittet, seinen Namen nicht zu nennen, freut sich, ihn wahrscheinlich bald in Leipzig zu sehen. ‚Hier giebt es lauter Scheiskerle!'".

Später hat Wagner die Sache mehr von der humoristischen Seite betrachtet, wie sein launiger Bericht über die projektierte, aber im letzten Moment abgesagte zweite Vorstellung beweist. Der Gemahl der Sängerin der „Isabella" war nämlich auf den Sänger des Claudio eifersüchtig und verprügelte den armen Burschen hinter den Kulissen so jämmerlich, daß er nicht auftreten konnte und „Isabella" in Krämpfe verfiel. Jedenfalls war

„das unter dem Liebesverbot des Gatten Isabellas leidende Paar unfähig geworden, aufzutreten ... Zu einem ferneren Versuche, mein Jugendwerk zu rehabilitieren, kam es nie"

schließt Wagner. Er selbst bekannte noch in der autobiographischen Skizze:

„Mein Liebesverbot gab ich nun fast gänzlich auf; ich fühlte, daß ich mich als Komponisten desselben nicht mehr achten konnte. Desto unabhängiger folgte ich meinem wahren künstlerischen Glauben bei der Fortsetzung der Komposition des Rienzi."

Und nun erhebt sich die Frage: Hat Wagner hier nicht doch, im Drange seiner Entwickelung begriffen, über das Werk rein gefühlsmäßig geurteilt, ohne späterhin noch einmal auf die Goldkörner, die sich unter den Schlacken befinden, zu achten? Sang er damals wirklich „so schlecht, so fehlervoll"? Wir sahen, wie sicher der junge Dichterkomponist hier schon, obwohl die Verse manchmal noch ungewandt sind, seine Szenen organisch aufbaute, wir fanden auch, daß neben so manchem Konventionellen, satz-

[1]) Der Brief befindet sich im Faksimile unter den Kunstbeilagen dieses Heftes.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

technisch Ungewandten und Banalen sich wahrhaft Poetisches, ja — man denke an Friedrichs Monolog — wirklich Großartiges befindet, und daß hier in diesem frühen Werke bereits eine systematische Verwendung des „Leitmotivs" uns entgegentritt, wie sie in den „Feen" nur kärglich angedeutet und selbst im späteren „Rienzi" nicht mit derartigem Zielbewußtsein durchgeführt erscheint. Das Thema des „Liebesverbots", das sogar schon psychologisch begründete Abwandlungen erfährt, gibt dem gesamten Werke trotz der Leichtfertigkeit der sonstigen musikalischen Sprache geradezu die Signatur.

Hat der Vater des Werkes dieses auch als „Jugendsünde" bezeichnet, so dürfen wir heute fragen: Hatte er wirklich begründete Ursache, das Werk gewissermaßen zu verleugnen? Ist und bleibt es nicht sein Kind, gezeugt in „holder Jugendzeit" von einem „jugendheißen" Gemüte, dem wir vieles zugute halten müssen? Und pulsiert nicht in ihm der Herzschlag eines glühenden Temperaments, das, entfacht von ungebändigtem Freiheitsdrang und berauschender Sinnlichkeit, zwar die Grenzen ehrbarer bürgerlicher und künstlerischer Sitte manchmal überschritten hat, dafür aber tiefe Blicke in die Eigenart des schöpferischen Genius erschließt? Nur ein musikalisch-dramatisches Genie konnte das „Liebesverbot" schreiben. Machen wir die Probe: dieses Jugendwerk wird, wieder auf die Bühne gebracht und mit geringen Kürzungen sorgfältig gegeben, eine ganz ungeahnte dramatische Kraft entwickeln, eine Kraft, vor der tausende inzwischen geschriebener und wieder vergessener „anständiger" und korrekter Opern der letzten Jahrzehnte verblassen müssen. Will man diese Probe einmal wagen oder wird man als Grund des bisher üblichen Verdikts über das Werk uns für ewige Zeiten ein „Ipse dixit" entgegensetzen?

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE NEUEN KLAVIER-AUSZÜGE DER WERKE RICHARD WAGNERS[1]

EINE ANREGUNG

von Eugen Mehler-Rostock

Als ersten der neuen Klavierauszüge von Richard Wagners Bühnenwerken haben die vereinigten Originalverleger den „Lohengrin“ in Bearbeitung Otto Singers herausgegeben. Ob gerade für den „Lohengrin“ eine Neubearbeitung dringendes Bedürfnis war, bleibe dahingestellt. Der vorhandene Auszug von Theodor Uhlig, dem Dresdener Freunde des Meisters, war entschieden gut.[2] Es hieße jedoch den Wert der Singerschen Arbeit verkennen, wollte man sie als überflüssig bezeichnen; ihr Hauptwert liegt in der Ergänzung dessen, was Uhlig aus Gründen der leichteren Spielbarkeit in einfacherem Klaviersatze wiedergab. Die beiden Bearbeitungen im einzelnen Takt für Takt miteinander zu vergleichen würde den Rahmen dieses Aufsatzes überschreiten. Deshalb sei nur das Wichtigste herausgegriffen und sodann auf einige Punkte hingewiesen, die bei den noch ausstehenden Werken in ernste Erwägung zu ziehen sind.

Rein äußerlich unterscheidet sich der neue Auszug von seinem Vorgänger durch schönen, klaren Druck; die einzelnen Gesangspartieen sind durch Voransetzen der entsprechenden Abkürzungen vor die jeweilige Zeile (wichtig für rasche Orientierung bei Ensemblesätzen!) deutlicher kenntlich gemacht; weite Abstände der einzelnen Systeme ermöglichen dem Sänger das notwendige Unterstreichen seiner Partie. Etwas breiterer Rand wäre dem Regisseur für Bemerkungen u. dgl. wünschenswert gewesen. Jedoch ein ausgesprochener Mangel gegenüber dem alten Uhlig ist das Fehlen der Instrumentierungsangaben, die schon allein aus bühnentechnischen Gründen dem Regisseur unentbehrlich sind. Wir fordern dringend, daß bei den nun folgenden Auszügen dieser Fehler vermieden wird.[3] Der Wortlaut der Dichtung ist durchgesehen, auch die Spiel- und Bühnenweisungen sind nachgeprüft, so daß jetzt (S.[4] S. 195, 16) beispielsweise das Auftreten Elsas im Zuge der Frauen auf den Einsatz der ersten Oboe erfolgt, wie es in Bayreuth und München auch geschieht.

Der Klaviersatz des Singerschen Auszuges ist am besten nach seiner Bearbeitung des Vorspiels zu beurteilen. Die melodischen Mittelstimmen sind klar herausgearbeitet, selbst der Doppelschlag der zweiten Violinen im achtunddreißigsten Takte fehlt nicht.[5] Partiturgetreuer als bei Uhlig kommt auch die aufsteigende Figur des

[1] Zu der gleichen Frage äußerte sich bereits Richard Sternfeld in No. 11, Jahrgang 1909 der Allgemeinen Musikzeitung.

[2] Hätten sich also die Originalverleger entschlossen, seinen Preis von 9 auf 6 Mk. zu erniedrigen, statt ihn auf 15 Mk. (!) zu erhöhen, so wäre uns gedient gewesen.

[3] Vgl. Wagners Brief an Uhlig (Briefwechsel S. 87/88): „Bezeichnest Du ... die Instrumente? — Sorge nur, daß die scenischen Bemerkungen ganz so wie in der Partitur auch in den Klavierauszug kommen!“

[4] Abkürzungen: S = Singer; U = Uhlig; kl. Part. = kleine Partitur (Taschenausgabe).

[5] Konsequenterweise wäre dann auch im Zug zum Münster der Doppelschlag im ersten (F-) Horn aufzunehmen gewesen (kl. Part. 564. 5; S. 250. 6).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ersten Hornes, der Bratschen und Celli im sechsundvierzigsten Takte zur Geltung, in bemerkenswerter Weise wurde auch der große Lauf im dreiundfünfzigsten Takte hereinbezogen; selbstverständlich wurde der kleine Druckfehler bei Uhlig, zweiundsechszigster Takt, letztes Sechszehntel, in *dis'* statt *e'* berichtigt.

Anderseits macht sich das Fehlen einiger Tempobezeichnungen bemerkbar; so z. B. S. 7. 3, wo die „feierliche Aufmerksamkeit" durch das Zeitmaß „Feierlich" ausdrücklich unterstrichen wird. Auch wäre noch einiges aus dem Briefwechsel Wagner-Liszt (I. Bd. S. 72/73 u. 282) in Klavierauszug wie Partitur zu übernehmen, so für das Vorspiel und die analogen Stellen im ersten und dritten Akt: „die Triolen [— im Gralmotiv —] immer recht gemessen"; „den langsamen Es-dur Satz, $^3/_4$ [Ensemble] im Finale des Akt I [S. 73. 19; U. 53. 2; kl. Part. 176. 6 (nicht schleppen!)] nicht zu langsam, sondern feierlich bewegt"; die letzten Takte vor dem Orchester-Ritornell „stark retardieren" (S. 80/81; U. 58/59; kl. Part. 185); beim Einfallen der Trompeten „noch majestätischer" (S. 82; U. 60; kl. Part. 187); endlich im D-dur Satze des Brautliedes nach dem zweiten Sologesange der acht Frauen (Spielweisung: „Der König umarmt und segnet Lohengrin und Elsa.") „noch bedeutend langsamer" (Wagner-Liszt I, 282).

Noch sind einige allgemeine, weit wichtigere Fragen zu berühren.

Sind die vereinigten Verleger gewillt, eine Ausgabe zu veranstalten, die auch höheren, wissenschaftlichen Ansprüchen genügt, so ist zunächst jedem Auszug eine allgemeine literarische Einleitung voranzustellen, die über Entstehung und Erstaufführung des betr. Werkes berichtet; auch eine Wiedergabe des ersten Theaterzettels (vgl. die französische Ausgabe des bei Durand in Paris erschienenen „Tannhäuser"-Auszuges) wie die Beigabe eines Porträts des Meisters aus der jeweiligen Schaffenszeit wäre von Wert. Sodann ist der Wortlaut der Dichtung (namentlich im „Ring"!) einer eingehenden Revision zu unterziehen. Die Spiel- und Bühnenweisungen sind auf ihre Zugehörigkeit zu der betreffenden musikalischen Figur auf den Takt nachzuprüfen. In dieser Hinsicht ist in den Partituren wie in den Klavierauszügen noch vieles richtig zu stellen. Zwei Beispiele zum Beweis. Die Spielweisung am Schlusse des „Tristan": „Marke segnet die Leichen", gehört zu der aufsteigenden Melodie der Oboen und des Englisch-Horns, steht aber in der Partitur an direkt falscher Stelle, während der Nichtkenner nach dem Klavierauszuge im Zweifel bleiben kann, worauf sie eigentlich zu beziehen ist. Das Erscheinen der verklärten Gestalten Sentas und des Holländers hat auf den Eintritt der Erlösungsmelodie im zehntletzten Takte zu erfolgen und nicht schon 35 Takte früher, wie fälschlicherweise im Auszuge angegeben.

Für den neuen „Rheingold"-Auszug wäre unter Berücksichtigung der Ausführungen Peter Raabes[1]) und Hans von Wolzogens[2]) die Aufnahme einer das Schwert betreffenden Spielweisung in Erwägung zu ziehen; in ähnlicher Weise wäre im „Parsifal" darauf hinzuweisen, daß nach Wagners eigenem Wunsche bei den Bayreuther Festvorstellungen Titurel sich nicht noch einmal segnend im Sarge erhebt.

Als allgemeiner Grundsatz für den technischen Schwierigkeitsgrad der noch folgenden Auszüge möge dem oder den Bearbeitern folgender dienen: ergänzen wo nötig, — erleichtern, wo zu schwer, — stehen lassen, wo von früheren Bearbeitern Mustergültiges geleistet ist. Vor einer Ausgabe von Klavierauszügen ohne bzw. mit

[1]) „Das Schwert im Rheingold". Allgemeine Musikzeitung 1906 No. 40.

[2]) „Wie stehts mit dem Schwert?" „Aus Richard Wagners Geisteswelt", S. 90 ff. und „Neue Musikzeitung" XXVIII, 4. Vgl. Porges in den „Bayreuther Blättern" 1880, S. 307, und Mottl, ebenda 1890, S. 332.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

untergelegtem Text ist dringend zu warnen, um der Salon-Dilettanterei „eines musikliebenden Publikums“ nicht von neuem Vorschub zu leisten; schreibt doch der Meister selbst am 16. November 1853 an Liszt von den **„unbrauchbaren Klavierauszügen ohne Worte“.** (Briefwechsel I. 291.)

Noch einige Worte über die einzelnen Werke.

Bei dem „Rienzi“ wird man sich am besten für den zweibändigen Auszug entscheiden, die Bayreuther Kürzungen (vielleicht auch die der autographierten resp. ersten gestochenen Partitur) durch Zeichen anmerken und sonstige Varianten im Anhang bringen, wie es in dem von Otto Taubmann bearbeiteten Klavierauszug (unglücklicherweise wieder ohne Text) geschah.

Auch der „Fliegende Holländer“ enthalte die Bayreuther Kürzungen eingezeichnet. Der Anhang bringe den ursprünglichen Schluß der Ouvertüre und des III. Aktes.

Bei „Tannhäuser“ entsteht natürlich die Frage, Dresdener oder Pariser (Münchener) Fassung? Am besten beide. Kann sich der Verleger hierzu nicht entschließen, so wähle er die Pariser Fassung. In diesem Falle wäre also die französische wie die deutsche (rückübersetzte) Dichtung auf getrennten Systemen zu notieren unter Berücksichtigung der von Wolfgang Golther in der „Musik“ (Jahrg. II, 3. Quartal, S. 271 ff. besonders 278—279) gegebenen Anregungen. In gleicher Weise wären die Ausführungen Tapperts und Münzers („Musik“ Jahrg. I, 4. Quartal, S. 1844 ff. und Jahrg. II, 1. Quartal, S. 22 ff.) zu verwerten. Der Anhang zum „Tannhäuser“-Band würde allerdings etwas umfangreich; er müßte aus der Dresdener Fassung aufweisen: 1. die Ouvertüre, 2. die erste und zweite Szene des I. Aktes (auch die kleinen Verschiedenheiten der dritten Szene), 3. die Entgegnung Walthers von der Vogelweide aus dem II. Akt, 4. die ursprüngliche Fassung der Einleitung zum III. Akt, 5. die drei verschiedenen Schlüsse des III. Aktes (vgl. Tappert).

Zum „Lohengrin“ erwarten wir die Nachlieferung des zweiten Teiles der Gralserzählung, der literarischen Einleitung usw. Die „Meistersinger“ können die Beigabe einer vierhändigen Bearbeitung des Vorspiels (etwa Tausig) enthalten.

Bei „Tristan“ und bei „Parsifal“ kämen nur die Konzertschlüsse in Frage, die schon jetzt den kleinen Partituren beigebunden werden könnten.

Für den „Ring“ käme einzig eine sorgfältige Textrevision und Nachprüfung der Spiel- und Bühnenweisungen in Betracht.

Die Neuausgabe müßte also, um es nochmals kurz und klar zusammenzufassen, folgende drei Hauptpunkte aufweisen:

1. Revision des Textes und der Regiebemerkungen,
2. Instrumentationsangaben,
3. Literarische Einleitung und Anhang.

Eine nach den angedeuteten Gesichtspunkten gearbeitete Ausgabe würde auch von den Besitzern älterer Ausgaben gekauft, erhöhter Absatz wäre also sicher, während andererseits, wenn die Originalverleger jetzt die Gelegenheit vorübergehen lassen, im Jahre 1914 ein anderer großer Verlag mit einer einwandsfreien, den höchsten wissenschaftlichen Anforderungen entsprechenden Ausgabe auf den Plan treten wird.



Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

NEUE WAGNER-LITERATUR

227. **Richard Wagner-Jahrbuch.** Dritter Band 1908. Herausgegeben von Ludwig Frankenstein. Verlag: Hermann Paetel, Berlin.

Der dritte Band des Jahrbuchs (vgl. „Die Musik" Bd. 28, S. 57 f.) ist wiederum um eine Stufe höher hinaufgekommen, als seine Vorgänger. Der Herausgeber ist erfolgreich bemüht, seine Aufgabe wo irgend möglich zu verbessern und zu vertiefen. Den Band eröffnet ein Beitrag Glasenapps: Tabellarisch geordneter Überblick über die Familiengeschichte des Hauses Wagner unter Berücksichtigung der Vorfahren mütterlicherseits wie auch derjenigen des Stiefvaters Ludwig Geyer. Es ist eine Erweiterung und Verbesserung der am Schlusse des ersten Bandes der Wagnerbiographie (I⁴ 1905, S. 484—488) gegebenen Familienchronik. Der Stammbaum ist um eine Generation, Martin Wagner aus Freiberg 1604—1669, weiter zurückgeführt. Auch Ludwig Geyers Vorfahren, meist Organisten, werden bis zum Stadtmusikus Benjamin Geyer (geb. zu Eisleben um 1640) vier Generationen aufwärts nachgewiesen.

Unter den allgemeinen Aufsätzen verdient der von E. Kloß über Wagner als Briefschreiber besondere Anerkennung. Die von Kloß herausgegebene Auswahl aus den Briefen (vgl. „Die Musik" Bd. 28, 58) wird dadurch aufs schönste ergänzt und umrahmt. Frau Wille war aber keineswegs eine so „verständnisvolle" Freundin, wie Wagner wähnte. Ihre „Erinnerungen" beweisen das nur zu deutlich. Also lasse man das schmückende Beiwort lieber weg.

Von Wagners Werken steht „Lohengrin" im Vordergrund. Wie Wolzogen in den Bayreuther Blättern 1901 S. 187—219 zum „Holländer"-Festspiel alle Äußerungen Wagners über das Werk zusammenstellte, so sammelt Kloß S. 132—188 alles, was Wagner über den „Lohengrin" schrieb, unter den Hauptabschnitten: Entstehung des Werkes, Dichtung, Charaktere, Musik, Aufführungen. Beide Aufsätze haben ihre Grundlage in Glasenapps Wagnerenzyklopädie 1891.

Eduard Reuß beweist an treffenden Beispielen aus der Theaterwelt die Notwendigkeit der Bayreuther Lohengrinaufführung.

Petsch behandelt das tragische Problem des „Lohengrin", für mein Gefühl zu abstrakt, philosophisch und literar-historisch, zu wenig künstlerisch anschaulich. Der Anfang mit Descartes und Leibniz scheint mir zu weit hergeholt, und die Behauptung, der „Lohengrin" reihe sich der Dramatik eines Grillparzer und Hebbel vollwertig an, bedeutet doch nur mäßiges Lob. Muß ich meinem Herrn Kollegen vorhalten, daß Wagners Dramen eben etwas ganz andres sind als alle Literaturprodukte? Warum immer Unvergleichbares zusammenhalten? Im übrigen enthält der Aufsatz manche gute Gedanken und Beobachtungen. Die Lohengrinliteratur kennt oder verwertet der Verfasser nur sehr spärlich.

Über das Lohengrinhaus in Großgraupa, das Musterbeispiel eines überflüssigen Wagnermuseums, berichtet Kurt Mey.

Grunsky, der schon im ersten und im zweiten Band des Jahrbuchs vorzügliche Arbeiten über die Form und den motivischen Bau der „Tristan"-musik geschrieben hatte, erörtert in gründlichster Weise die Rhythmik des „Parsifal". Da Grunsky nur die Rhythmik des Orchesters behandelt, so ergänzt er Kirstens Streifzüge durch die musikalische Deklamation im „Parsifal", eine Schrift, der Grunsky selber in den Bayreuther Blättern 1908, S. 147 und Seidl im Jahrbuch S. 485 ff. wärmste Anerkennung spenden.

Dinger schreibt über das „Rienzi"-Drama und fordert eine ernste, verständnisvolle Festspielaufführung mit dramaturgisch sorgfältig ausgearbeiteter Regie. Verwunderlich ist, daß Dinger gar nicht erwähnt, daß die neue Ausgabe der Partitur, des Klavierauszuges und der Dichtung sowie die hierauf beruhenden Aufführungen zahlreicher Bühnen, z. B. München, Berlin, Wien, Weimar, Dessau, Karlsruhe, Schwerin, Mannheim, seine Wünsche längst erfüllt haben! Daß Dinger von der wundervollen Schönheit der „Rienzi"-Musik nichts weiß, zeigt seine Anmerkung S. 109 über die Pantomime. Endlich wäre von einem Vertreter der Wissenschaft einige Kenntnis der bereits vorhandenen Literatur (vgl. z. B. „Die Musik" I, 4, 1833 ff.) wohl zu fordern, zumal da Seidl im Wagnerjahrbuch 1907, S. 455 f. die „Rienzi"-Schriften zusammenstellte.

Istel zieht eine vergessene Schilderung der ersten Dresdener Tannhäuseraufführung aus den Erinnerungen Max Maria v. Webers wieder hervor.

Karl Heckel vergleicht den antiken Chor und das moderne Orchester, wobei Schillers Abhandlung über den Gebrauch des Chors in der Tragödie nicht übergangen werden durfte.

Vianna da Motta stellt Ibsen's „John Gabriel Borkmann", „den Bankdirektor mit seinem Durst nach unbegrenzter Macht, seinen gewaltigen Unternehmungsplänen, denen er rücksichtslos die Liebe und das Weib opfert", neben Wotan! „Im Wesen des gesprochenen und des gesungenen Dramas ist es eben begründet, daß der eine Held ein Bankdirektor, der andere ein Gott ist." Ich liebe derlei Vergleiche, auch wenn sie geistreich vorgetragen werden, nicht. Mit ihrer völligen Verachtung der poetischen Umwelt verirren und verwirren sie die künstlerische Empfindung und Anschauung.

Der Band enthält vier Bilder: eine prächtige Wiedergabe von Lindners Radierung des Wagnerkopfes aus dem Jahr 1882, ferner Photographieen von Hans von Wolzogen, Emil Heckel und Josef Sucher mit Geleitworten von Kurt Mey, J. A. Beringer und R. Sternfeld.

Unbekannte Briefe Wagners vom 20. Juni 1843 und 5. Juli 1870, vom 30. September 1830 und 1. Februar 1846 teilen Richard Sternfeld und Max Koch mit. Dieser läßt den in seiner Wagnerbiographie I mitgeteilten Versen aus Wagners Jugendtragödie „Leubald" noch einige weitere Proben, u. a. das Personenverzeichnis, folgen.

Endlich sind noch zahlreiche kurze und gehaltvolle Bücheranzeigen zu nennen. Das Namen- und Sachregister ist mit gewohnter Sorgfalt hergestellt. Die Bibliographie für 1907 soll im nächsten Band nachgetragen werden.

228. **Richard Wagner an seine Künstler.** Zweiter Band der Bayreuther Briefe (1872—1883). Herausgegeben von Erich Kloß. Verlag: Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig 1908.

Die Bayreuther Briefe (vgl. „Musik" Bd. 25 S. 366), gerichtet an die Helfer am Bayreuther Werk, denen die geschäftliche Fürsorge oblag,

Digitized by Google
Originalfrom UNIVERSITY OF MICHIGAN

werden durch die Briefe an die Künstler der Festspiele von 1876 und 1882 aufs schönste ergänzt. Zusammen ergeben die beiden Bände ein lebendiges Bild der rastlosen Tätigkeit Wagners, die alle großen und kleinen, äußeren und inneren Hemmnisse schließlich überwand. Die Künstlerbriefe reichen von 1872 bis 1883. Dem Archiv von Wahnfried entstammen die meisten der 333 Briefe. Etwa die Hälfte davon war wohl den Lesern der „Bayreuther Blätter", also einer kleinen stillen Gemeinde bekannt; aber viele, wie die an Klindworth, Porges, Dannreuther, Lilli Lehmann, Karl Eckert sind überhaupt zum erstenmal gedruckt. Und im großen Zusammenhang wirken auch die schon bekannten Briefe doch wie neue Urkunden. Alle Künstlerbriefe sind freilich auch in diesem stattlichen Bande, der noch manchen Zuwachs im einzelnen erfahren wird, nicht zu finden, aber das Gesamtbild dürfte kaum mehr verändert werden. Die Briefe sind gerichtet an Franz Betz, Marianne Brandt, Ed. Dannreuther, Karl Eckert, Franz Fischer, Richard Fricke, Heinrich Gudehus, Eugen Gura, Julius Hey, Karl Hill, Luise Jaide, Karl Klindworth, Lilli und Marie Lehmann, Hermann Levi, Therese Malten, Amalie Materna, Felix Mottl, Angelo Neumann, Albert Niemann, Heinrich Porges, Theodor Reichmann, Luise Reuß-Belce, Hans Richter, Karl Riedel, Alexander Ritter, Josef Rubinstein, Emil Scaria, Anton Seidl, Gustav Siehr, Josef Sucher, August Wilhelmj, Hermann Winckelmann, Herman Zumpe u. a. Im brieflichen Verkehr muß der Meister wie eigentlich in allen seinen Schriften das Wesen seines Werkes und der zu lösenden neuen künstlerischen Aufgabe immer wieder erklären, er muß bei den zur Mitwirkung Auserlesenen fortwährend kleinliche Bedenken beseitigen, zu wirklicher künstlerischer Gesinnung anfeuern, zur Begeisterung entflammen. Mit unendlicher Geduld sucht er die Zagenden im Glauben zu stärken, zu Mitwissenden und Mitschaffenden am Bayreuther Gedanken zu erziehen. Sogar bei Männern wie Porges blieb zeitweilige Verstimmung nicht aus (vgl. 19. Brief). Der Meister benutzt wie immer und überall die erste Gelegenheit zur herzlichen Aussprache und Versöhnung. Wie weit auch bedeutende Sänger im geistigen Erfassen und Begreifen zurückstanden, sieht man z. B. aus den Briefen an und über Betz und Scaria. Und wie dankbar der Meister für jedes Entgegenkommen war, beweisen z. B. die Briefe an Niemann und Frau Materna. Mit Niemann hatte Wagner beim „Tannhäuser" in Paris und bei den Bayreuther Bühnenproben allerhand üble Erfahrungen gemacht (vgl. auch die Briefe 4 und 8). Aber am 18. Juni 1877 kann er trotzdem im Rückblick auf Niemanns Leistungen schreiben: „sind wir beide, Sie und ich zusammen, so ist doch eigentlich der Geist des Nibelungenwerkes bei sich und spricht zu sich." Und Frau Materna erhält am 14. Januar 1883 den letzten der Künstlerbriefe: „haben Sie Dank für Ihre so genereuse und grandiose Natur, die wie ein erfülltes Bedürfnis in mein Leben getreten ist."

Der Hauptgewinn des Buches ist, daß wir Wagner im Verkehr mit den Künstlern erblicken, wie er sich unablässig bemüht, sie zu mitschöpferischen Freunden heranzubilden. Dabei aber wird gar vieles Wichtige berührt. Im Brief 162 steht folgende Forderung für den Gesangsvortrag: „die Grundlage ist peinlichste Korrektheit, namentlich auch im Rhythmischen; ich verlange, daß meine Sänger von Rezitation gar nichts wissen, sondern meine Noten nach dem kleinsten Bruchteile ihres melodischen Werts richtig im Takte lernen, um so zu allererst zur Kenntnis meiner Intention für den Vortrag zu gelangen." Im Brief 24 lesen wir: „es gibt einen einzigen, der wenigstens das Orchester, somit das Tempo, richtig zu leiten weiß, aber nur weil er es unter meiner allergenauesten Anleitung gelernt hat; die Sänger, ohne meine persönliche Beteiligung daran, richtig anzuleiten, möchte ich aber selbst Bülow nicht übertragen wissen."

Über die schweren Klavierauszüge von Klindworth und Bülow urteilt Wagner S. 49. Er will Auszüge für den gebildeteren Musiker, um diesem wenigstens das Verständnis zu erleichtern, „das ganz und gar erschwert wird, wenn die Partitur ganz im Klaviersatz wiedergegeben sein soll, — denn, wie ungeheuer wenige können es endlich — selbst nach großer Vorübung — spielen. Also lieber gleich nur Andeutung, während jetzt der gewöhnliche Klavierspieler doch nur durchkommt, wenn er über die Hälfte der Noten ausläßt." Inzwischen haben Klindworths erleichterte Ausgaben diese Forderung so ziemlich erfüllt.

Im 23. Brief fordert Wagner Porges auf, allen Proben anzuwohnen, „um alle meine, noch so intimen Bemerkungen in betreff der Auffassung und Aufführung unseres Werkes, aufzunehmen und aufzuzeichnen, somit eine fixierte Tradition hierfür zu redigieren". Porges kam der Aufforderung nach. Seine Schrift über die Bayreuther Bühnenproben war die Grundlage der neuen Ring-Proben von 1896 und fixiert für jeden Sachkundigen, soweit dies überhaupt durchs geschriebene Wort möglich ist, die Stilgesetze.

Zum Berliner Tristan schreibt Wagner S. 140: „das ist ein schweres, hartes Unternehmen, welches ein langes und inniges Umwerben fordert." Das gilt auch für unsere Zeit, die Tristan-Aufführungen viel zu leicht nimmt.

An mehreren Stellen des Buches, z. B. S. 18, 43, 50, 123, 185, 224, fällt grelles Licht auf die unerquicklichen und feindseligen Münchener Verhältnisse, auf Perfalls hinterlistige Umtriebe und Gegenzüge. Um so mehr erfreut die im 282. Brief Vogl und seiner Frau gespendete warme und herzliche Anerkennung. Aus dem 123. Brief geht hervor, daß hauptsächlich die Münchener Umwelt den Meister verhinderte, mit Vogls in nähere persönliche Beziehung zu treten.

Zu den Briefen aus London wiederhole ich die Worte des Herausgebers:

„Eine Sonderstellung nehmen die Briefe an Eduard Dannreuther ein; sie mußten in Gemeinschaft mit den Künstlerbriefen aus dem traurigen Jahre 1877 mit eingereiht werden, weil diese Dokumente, wie alle aus jener Zeit, die beredteste Illustration bilden dafür, wie trostlos des Meisters Lage nach den 1876er Festspielen sich gestaltet hatte, wie spurlos das große Ereignis an der Seele und dem Verständnis der deutschen Nation vorübergegangen war. Kein Patronat, kein Verein, keine Freundschaft war imstande, das an sich

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

gar nicht so hohe Defizit von 1876 zu decken; man ließ den 64jährigen Meister nach London ziehen, damit er dort — Konzerte dirigiere, ein Unterfangen, das in seiner grausamen Sinnlosigkeit gerade nach der Verwirklichung seines Bayreuther Unternehmens unsagbare seelische Qualen und harte körperliche Leiden schuf und schließlich äußerlich in keiner Weise den Erwartungen entsprach. Diese Briefe bilden noch heute eine laute Anklage gegen die Gleichgültigkeit und Interesselosigkeit der damaligen deutschen ‚Intelligenz'."

Am Ende stehen 28 bisher ungedruckte Briefe an Hans von Wolzogen. Langsam bahnt sich das Verhältnis an. Humoristisch beginnt der Meister: „Sie machen mir viel Not. Erstlich ist Ihre Handschrift ungemein schwer zu lesen; dann aber die Anregungen!" Und an Wolzogens Erstlingsschriften, der Edda und dem Nibelungenmythus beklagt Wagner den Vergleich mit Jordan: „Was habe ich Ihnen getan, daß Sie mich mit diesem literarpoetischen Charlatan zusammenbringen?" Aber schon im nächsten Brief S. 377 heißt es: „Ich las soeben wieder etwas von Ihnen, und folge meiner Neigung, Ihnen mit Bestimmtheit auszusprechen, wie gern ich Sie für den Rest meines Lebens in meiner Nähe wüßte." Alles, was Wagner mit Wolzogen bespricht nimmt höheren Gedankenflug und dringt zur Tiefe. Prächtig ist Wagners Brief vom 17. Januar 1880 über den „von aller alexandrinisch-judaisch-römisch despotischen Verunstaltung gereinigten und erlösten, unvergleichlich erhaben einfachen Erlöser". Wenige kurze Bemerkungen, aber ganz aus der Parsifalstimmung heraus. S. 406 schreibt Wagner: „Am meisten gutes verspreche ich mir von der Stipendienstiftung: sie wird die eigentliche Wohltäterin sein, und mit allen Kräften werde ich sie unterstützen."

Der erste Brief an Klindworth vom 4. Januar 1872 meldet: „Am 22. Mai legen wir den Grundstein zum Theater"; und im letzten Brief an Wolzogen vom 15. November 1882 heißt es: „Die Wege einer großen Mannigfaltigkeit sind jetzt gewiesen, nicht minder das Ziel." So führt das Buch vom Grundstein über das Festspiel zum Ausblick auf die Bayreuther Kultur, alles einzelne ist beherrscht von der großen Idee und darum tief und bedeutungsvoll.

Druck und Ausstattung schließt sich genau dem ersten Band der Bayreuther Briefe an. Einen Druckfehler enthält S. 32, wo natürlich Eva statt Elsa zu lesen ist. Die Anmerkungen sind sehr sparsam, gelegentliche Verweisungen auf Glasenapp wären wohl zu wünschen. Das Namenregister dürfte ausführlicher sein.

229. **Oeuvres en prose de Richard Wagner** traduites en français par J. G. Prodhomme et Dr. phil. Holl. Zweiter Band. Verlag: Delagrave, Paris 1908.

Die Übersetzung enthält die Prosaschriften des zweiten Bandes der deutschen Gesamtausgabe, vermehrt durch die Rede im Vaterlandsverein zu Dresden am 15. Juni 1848. Zweifellos ist diese Ergänzung durchaus berechtigt, da in der Gruppe der Dresdener Schriften die Politik nicht fehlen darf. „On y retrouvera, sous une forme plus vive, plus violente même, les idées généreuses qui inspiraient Wagner à cette époque, alors qu'il venait de terminer Lohengrin et qu'il rêvait déjà à sa Tétralogie". Zum Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters bemerkt Prod'homme: „On reconnaîtra l'influence française, parisienne, dans ces pages où Wagner examine dans le plus grand détail tous les rouages d'un institut dramatique et lyrique. Bien que le nom du Conservatoire de Paris n'y figure pas, Wagner a sans aucun doute eu devant les yeux l'organisation et le fonctionnement de cet établissement, lorsqu'il a rédigé son mémoire." Die Übersetzung gibt so genau als möglich den Wagnerschen Wortlaut und Gedanken wieder. Die Anmerkungen beschränken sich auf kurze sachliche Hinweise und Angaben.

230. **Julius Kapp**: Richard Wagner und Franz Liszt, eine Freundschaft. Verlag: Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig 1908.

Im Jahre 1887 erschien der Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt, das erste große Quellenwerk zur Lebensgeschichte Richard Wagners. Wundervoller Gedankenreichtum wurde damals uns erschlossen, tiefe Einblicke, weite Ausblicke eröffneten sich in diesen herrlichen Urkunden und Zeugnissen einer Freundschaft, die nur mit der zwischen Schiller und Goethe verglichen werden kann. Aber die Ausgabe befriedigte nicht alle Wünsche, sie war unvollständig, im einzelnen stark verkürzt und reichte nur bis zum Sommer 1861, auch verzichtete sie auf jede Einleitung und Erläuterung. Erst allmählich überzeugte man sich in weiteren Kreisen vom hohen Werte dieser Briefe, denen andere Sammlungen ergänzend zur Seite traten, denen die neuen Wagnerbücher eine außerordentliche Bereicherung verdankten. Das verdienstvolle Büchlein von Kapp ersetzt nun die Einleitung zu den Briefen und führt in kurzen, klaren Umrissen die Geschichte dieser Freundschaft im vollen Umfang von den ersten Anfängen bis zum Tode der beiden Meister vor. Der erste Teil enthält eine allgemeine Würdigung des Bundes und eine biographische Darstellung von 1840—83, der zweite Teil sammelt die wichtigsten Aussprüche Liszts über Wagner und Wagners über Liszt. Die Schilderung Kapps ist streng sachlich. Der Verfasser hebt die Tatsache hervor, daß Wagner in rein musikalischer Hinsicht als Harmoniker von Liszt manches lernte; er spricht auch offen aus, daß Liszt Wagners letzte und höchste Ideen nicht zu begreifen vermochte und daß durch den Einfluß der Fürstin Wittgenstein eine Zeitlang die persönlichen Beziehungen getrübt wurden. Im Zusammenhang hiermit ist ein sinnstörender Druckfehler auf Seite 101 zu bessern: Wagner schrieb an Frau Wesendonk, Liszt sei ein gänzlich „geheimnisloser" (nicht „geheimnisvoller"!) Mensch geworden. Aus Ellis' englischer Wagnerbiographie (vgl. „Musik" Bd. 14, S. 267) hätte Kapp über diesen Punkt, insbesondere über die unheilvolle Mitwirkung der Fürstin an Liszts Wagnerschriften sich noch gründlicher belehren können. Am schlimmsten war Liszts Abwesenheit vom Pariser „Tannhäuser" im März 1861. „Was hätte der mit seiner Menschenkenntnis und seiner Liebenswürdigkeit für Wagner rätlich und tätlich nützen können", schrieb Bülow an Alexander Ritter. Auch 1865 beim Münchener „Tristan" fehlte Liszt. Aber trotz aller dieser Störungen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

blieb der tiefe Grund der Freundschaft unerschüttert. Nach mehrjähriger Trennung trafen sich die beiden Meister im September 1872 in Weimar. „Liszts Freude war grenzenlos und durch die Überwältigung seiner ganzen Natur erschütternd; sie gab sich unter anderem in der rührenden Erregung kund, daß nichts aus seiner Umgebung vorfallen möchte, was irgendwie den größten Freund verstimmen könnte. Nun hatten sie sich gefunden, für immer gefunden“ („Bayreuther Blätter“ 1900, S. 94). Kapps Schrift ist aus den Vorarbeiten zu einer Lisztbiographie hervorgegangen. Der Stil sollte sich sorgfältiger von etlichen „diesbezüglichen“ und andern undeutschen Wendungen frei halten.

231. **Lionel Dauriac:** Le Musicien-Poète Richard Wagner. Étude de psychologie musicale, suivie d'une bibliographie raisonnée des ouvrages consultés. Verlag: Fischbacher, Paris 1908.

Eine wohldurchdachte und gut geschriebene Würdigung des Tondichters. Verfasser behandelt die einzelnen Werke von den „Feen“ bis zum „Parsifal“, im sechsten Abschnitt zwischen „Lohengrin“ und „Ring“ werden die Züricher Kunstschriften besprochen. Am Ende Seite 319 bis 333 ist die wichtigste französische Wagnerliteratur verzeichnet. Das Buch, aus Vorlesungen hervorgegangen, folgt in der Hauptsache Chamberlain, betont aber auch gerade im Gegensatz zu ihm die verschiedenen Entwickelungsstufen der Wagnerschen Kunst, die aus dem Unbewußten zum Bewußten, aus der Oper zum musikalischen Drama sich erhebt. Überall stellt Dauriac den Dichter voran, dessen unvergleichliches und unnachahmliches Kunstwerk aus Wagners Persönlichkeit erwächst und weder nach rein literarischen noch rein musikalischen Maßstäben und Formeln begriffen werden kann. „Quand on entend Richard Wagner dire qu'il n'est pas musicien, on affecte croire qu'il plaisante. Il ne dit que la vérité. Il donne à entendre que, sans l'éveil préalable du génie poétique, son génie musical aurait toujours sommeillé.“ Vom Drama Wagners, namentlich vom „Ring“ an, rühmt Dauriac als besondere Eigenschaft, daß durch die Musik „la tragédie, sans cesser d'être tragédie, devient épopée et que la comédie, sans cesser d'être comédie, se double du roman. Les avertissements et les pressentiments qui émanent de la symphonie, les traits de lumière qui jaillissent de l'orchestre sur l'arrière-fond psychologique des personnages équivalent à des récits ou à des descriptions, mais à des descriptions et à des récits qui, sans rompre l'action extérieure se doublent d'une action intérieure par laquelle les sources d'émotion issues d'un beau récit s'ajoutent aux sources ordinaires de l'émotion dramatique.“

Im „Lohengrin“ findet Dauriac diese Verwendung des Motivs zuerst: „Le prélude a une fonction épique: son sujet vraisemblable est l'histoire du Graal.“ Aber dasselbe läßt sich schon von den Ouvertüren zum „Holländer“ und „Tannhäuser“ sagen, wo nach Wagners programmatischer Erläuterung des Holländers Seefahrt und der Venusberg im symphonischen Bilde an uns vorüberziehen. Daß das Motiv als die „fonction épique de l'orchestre“ bezeichnet werden kann, ist richtig, aber doch gerade keine neue Erkenntnis. Vom „Rienzi“ sagt Dauriac: „Là où le style du musicien se relève, le genre d'opéra a cessé de régner. Nous touchons à la tragédie, nous y sommes . . . Chaque fois que le musicien se laisse prendre à la remorque par les compositeurs de son temps, le génie, délaissé, se venge.“ Also mit andern Worten: die Eigenart eines großen Künstlers verbirgt sich anfangs hinter Formen, die seinem Wesen durchaus fremd sind, Wagner müht sich zuerst ab, sein Drama als Oper zu schreiben. Die neue Rienzipartitur, die Bayreuther Festspiele haben aber bewiesen, daß die opernhaften Züge der Jugendwerke nur in schlechten Aufführungen stören, in stilistisch guter Darstellung aber zurücktreten, ja fast ganz verschwinden. Dauriac urteilt oft zu theoretisch, nicht aus der Anschauung des lebensvoll verwirklichten Dramas.

232. **Hermann Freiherr v. d. Pfordten:** Handlung und Dichtung der Bühnenwerke Richard Wagners nach ihren Grundlagen in Sage und Geschichte. Verlag: Trowitzsch und Sohn, Berlin 1908.

V. d. Pfordtens Buch, zuerst 1893 erschienen, zählt zu den Wagnerführern, die ein sehr großes Publikum gefunden haben. Die neue Auflage ist besser gedruckt und ausgestattet als die früheren, aber im Inhalt nicht verbessert worden. Sie rechnet wie früher auf einen sehr anspruchslosen Leserkreis, dem nur Elementarunterricht auf unterster Stufe geboten wird. Darum verrät das Buch nirgends Kenntnis der Wagnerliteratur, nicht den bescheidensten Versuch, den Leser zur Vertiefung anzuregen. Bei „Tristan“ und den „Meistersingern“ sucht man vergeblich einen Verweis auf die Wesendonk-Briefe. Von der Spiegelung der Persönlichkeit Wagners in den Werken verlautet kein Wort. Die einzelnen Werke werden nach ihren Sagengrundlagen besprochen, dann folgt ihr Inhalt mit Angabe einzelner Motive. Die Quellen der Dichtungen sind sehr oberflächlich und ungenügend behandelt. Beim „Parsifal“ fehlt der Hinweis auf Buddha und Christus, nur Wolframs Parzival wird verglichen. Von der Herkunft der Blumenmädchen aus dem Alexanderlied des Pfaffen Lamprecht wird nichts gesagt. Die Charakteristik beschränkt sich im allgemeinen auf Beiwörter wie das „berühmte“ Gebet Rienzis, die „berühmte“ Tannhäuser-Ouvertüre, das „berühmte“ Lied vom Abendstern usw. usw. Am besten ist noch der Vergleich des „Rienzi“ mit Bulwers Roman. Beim „Rienzi“ mußte der Leser aber mehr, als S. 33 geschieht, auf die Verschiedenheit der alten und neuen Bearbeitung hingewiesen werden. Wohl ist das Buch aus wärmster Begeisterung für die Münchener Wagner-Aufführungen geschrieben, aber auch nur für Theaterbesucher, denen noch 1909 gesagt werden muß, bei Wagner fehlen Arien und Ensemble! Der Verfasser ist für strichlose Aufführungen; aber S. 200 ist von einem „ebenbürtigen Geist“ die Rede, „dem es etwa gelingen könnte, die eine oder andere Szene im Bühnenfestspiel straffer zusammenzuziehen.“ Ein „ebenbürtiger“ Meister wird sicher Gescheiteres zu tun haben als Wagner zusammenzustreichen. Das Buch enthält noch gar manches Bedenkliche, was nicht besonders erwähnt zu werden braucht, da alles aus dem Grundgedanken hervorgeht.

Prof. Dr. Wolfgang Golther

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

REVUE DER REVUEEN

Aus deutschen Zeitschriften für Literatur und Kunst

DIE GEGENWART (Berlin), 1909, No. 19. — In seiner ausführlichen Abhandlung „Eine musikgeschichtliche Abrechnung“ beklagt Wilhelm Freudenberg, daß infolge der vielen Veränderungen an den Musikinstrumenten man jetzt selten „ältere Werke in ihrer wahren Gestalt“ zu hören bekomme und nennt die menschliche Singstimme das von der Natur geschaffene „Ur-Instrument“, das der Mensch bei allen seinen Bestrebungen, durch künstliche Instrumente die Mannigfaltigkeit der Musik zu vergrößern, als Vorbild betrachten solle, damit diese Bemühungen „einen festen Boden“ und einen einheitlichen Charakter bekommen. „An Ausdrucksfähigkeit und Klangschönheit jedem von Menschenhand geschaffenen Instrumente überlegen, ist sie [die Singstimme] gleichwohl keiner Veränderung unterworfen und in ähnlichem Sinne Quelle aller von Menschen zu empfindender und zu gestaltender Musik, wie die äußere Natur für die bildenden Künste.“ Anstatt die menschliche Stimme wie ein den Ton mechanisch erzeugendes Instrument zu behandeln, sollte man einmal umgekehrt „die Fortschritte der Instrumentalkompositionen an ihrem Verhältnis zum Gesang, der von der Natur gegebenen Grundlage, in der Ton und Empfindung am unmittelbarsten vereinigt sind, prüfen.“ In der sog. klassischen Periode sei das subjektive Empfinden „in engster Verbindung mit der Form und einer gewissen Gesetzmäßigkeit der Akkordverbindung erschienen.“ „Das Festhalten an der Form ist es . . ., was das subjektive Empfinden über die Grenzen des nur Persönlichen hinaus hebt und soweit davon befreit, daß es allgemein nachempfunden werden kann und typische Bedeutung erhält. Es ist, als wenn durch das Festhalten an der Form die individuelle Empfindung einen ästhetischen Läuterungsprozeß durchzumachen hätte, in dem sie das allzu Persönliche, Kleinliche abstreift und sich über sich selbst erhebt.“ Später aber sei man dazu übergegangen, „die Form, in der sich die Kunst bisher entwickelt hatte, als überflüssig abzutun und das von allen altmodischen, überwundenen Fesseln befreite werte Ich in den Mittelpunkt des künstlerischen Schaffens zu setzen.“ „Das Subjektive, vom individuellen Willen Erfüllte ist zwar immer die verborgene Quelle, aus der der schaffende Künstler die Gebilde seiner Phantasie mit eignem Leben begabt; aber es ist geheime Bedingung der künstlerischen Wirkung, daß das Persönliche in das Künstlerische umgearbeitet werde, und daß die Fäden, durch die es, bildlich gesprochen, mit dem Mutterkörper verknüpft war, durchschnitten werden.“ „Nur auf dieser, im Schopenhauerschen Sinne vom Willen losgelösten Objektivität beruht das künstlerische Empfinden.“ „Nun ist es sehr bedeutsam, daß gerade die menschliche Stimme, dieses anscheinend so einfache und dennoch maßgebende Instrument der willkürlichen Behandlung die größten Schwierigkeiten bereitet, während die den Ton mechanisch erzeugenden Instrumente sich jeder Laune des Komponisten fügen, und daß die moderne Richtung der Musik ausschließlich auf dem Klavier und Orchester beruht. Daraus erklären sich alle Auswüchse der modernen Komposition, die wir zu beklagen haben. An sich wäre gegen das Bestreben, die Mittel des Klaviers und Orchesters tunlichst auszubeuten

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

und immer neue Wirkungen aus ihnen herauszuholen, nichts einzuwenden, wenn man darüber nicht einesteils den Gesang vernachlässigt, andernteils den festen Boden melodischen Empfindens, die Quelle aller Musik, auch der Instrumentalmusik, unter den Füßen verloren und angefangen hätte, in die Luft zu bauen. [Man vergleiche die auf Seite 9 dieses Heftes abgedruckten Ausführungen Richard Wagners, die er schon im Jahre 1834 veröffentlichte]. Kein Geringerer als Richard Wagner, dessen Orchester trotz aller äußerlichen Ornamentik überall mit innerm Gesang, den er Melos nennt, durchtränkt ist, hat schon darauf aufmerksam gemacht, daß die neuere Musik in ihrem Streben nach Fortschritt der Gefahr instrumentaler Veräußerlichung entgegengehe. Und so ist es auch gekommen." „Alle künstlerischen Probleme müssen von der technischen Seite her in Angriff genommen werden"; und um das musikalische Schaffen wieder auf den rechten Weg zu bringen, müsse man besonders die technische Ausbildung der jungen Künstler umgestalten. Eingehend begründet Freudenberg nun die Forderung, die Ausbildung des schaffenden Musikers „mit einem gründlichen Studium des strengen Stils der alten Kirchentonarten zu beginnen, der im kirchlichen a cappella Gesang seine höchste Blüte erreicht hat." Dieses Studium nennt Freudenberg das „musikalische Naturheilverfahren", weil der Stil der alten Kirchenmusik auf der genauen Kenntnis der, von dem Verfasser als die natürliche Grundlage aller Musik betrachteten, menschlichen Stimme beruht. „Da . . . eine gewisse auf gesanglichem Gefühl beruhende Melodik auch von der Instrumentalmusik nicht entbehrt werden kann, so stellt sich das Verhältnis der Instrumentalmusik zum Gesang so, daß der letztere mit seiner von der Natur so klar begrenzten Eigenart von der ersteren wenig oder nichts profitieren kann, wohl aber die erstere vom letzteren als dem Nährboden aller Musik — ähnlich wie die Giganten im Kampfe mit den Göttern ihre versagenden Kräfte von Zeit zu Zeit durch Berührung mit der Mutter Erde neu beleben mußten." Die Überwindung des schrankenlosen Subjektivismus habe auch ethische Bedeutung; denn „der Kultus des Subjektivismus führt zum Vergessen gemeinsamer Ideale und zuguterletzt wohl auch zum Überdruß an sich selbst".

DIE ZUKUNFT (Berlin), 1908, No. 51. — Hans Sommer in Braunschweig weist in dem interessanten Aufsatz „Musik im Volkshaushalt" (No. 51) darauf hin, daß es im Deutschen Reich zwar zur Förderung der Wissenschaften viele „mit reichen Mitteln ausgestattete Institute gibt, in denen, unbekümmert um den unmittelbaren Nutzen, viele Forscher an der Arbeit sind"; daß aber die Musik „solche Stätten des ruhigen Schaffens, die Berufenen reichliche Muße und auch Gelegenheit zur Erprobung des Geschaffenen gewähren, . . . so gut wie ganz entbehrt". Wenn der schaffende Musiker weder Geld noch Gönner hat, „so hat er in einem Nebenberuf, als Virtuose, Dirigent oder Lehrer, des Lebens Unterhalt zu erwerben". „Und doch ist die Musik, die auf deutschem Boden, wie im Wald eine schöne Blume, ungepflegt gedeiht, ein Erzeugnis, um das alle Welt uns beneidet, von dem alle Welt mitzehrt. . . . Da die Zahl der Konzerte in Deutschland nahe an hunderttausend heranreicht, da es, mindestens in den Städten, wenige Häuser geben mag, in denen die Musik nicht heimisch ist, so ist schon die weitverzweigte wirtschaftliche Bedeutung der Musik nicht zu unterschätzen. Höher jedoch steht ihr Kulturwert. Was er für unser Volk zu bedeuten hat, ob das Reich solche Werte zweckmäßig, nämlich so verwendet und verwaltet, daß das Wohl aller Reichsangehörigen damit tunlichst gefördert wird: Das scheint bisher kaum näher erwogen worden zu sein." Sommer hält es für verkehrt, daß nach einer bestimmten Zeit nach dem

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Tode des Komponisten die Aufführung seiner Werke frei wird; denn die Eintrittspreise zu Opern und Konzerten seien ebenso hoch, wenn abgabefreie, wie wenn abgabepflichtige Werke aufgeführt werden; „ein öffentliches Interesse", das Aufführungsrecht des Komponisten zeitlich zu begrenzen, liege daher „in keiner Hinsicht" vor. Die Erlaubnis, ältere Werke frei aufzuführen, sei „eine Prämie auf die Verheimlichung neuer Werke". „Wenn der Autor tot ist und seine Erben nicht zu ermitteln", so solle die Abgabe einem „Urheberschatz" verfallen, über dessen Verwendung zu „wichtigen künstlerischen und humanitären Zwecken" Sommer in einer im „Kunstwart", Jahrgang 1898, erschienenen Abhandlung eingehende Vorschläge gemacht hat. Daß das Verlagsrecht 30 Jahre nach dem Tode des Komponisten erlischt, hält der Verfasser aber für einen „Segen". „Dieser Segen kommt aber spät, viel zu spät für die Interessen der Allgemeinheit. Wären Mozarts und Beethovens Sonaten, Schuberts Lieder usw. nicht erst etwa 1858, sondern schon 1828, ja, zu Lebzeiten der Meister allen zugänglich gewesen, die nach guter Musik verlangten: wie anders hätte sich in den Jahren, da die Meisterwerke Luxusartikel und nur vereinzelt bekannt waren, der Geschmack und das intime musikalische Leben des Volkes gestalten können!" Auch das Interesse der Autoren werde geschädigt durch die lange Schutzfrist. Die Notwendigkeit, „des täglichen Brotes halber" mit ihren Werken „Handel zu treiben", habe „wie ein Alp anch auf unseren größten Meistern gelastet" und „ihr Leben vergiftet". „Das öffentliche Interesse und auch das der Autoren erfordert, daß erstens nicht 30 Jahre nach des Autors Tode, sondern tunlichst bald seine Werke von Bedeutung privater Verfügung entzogen und für billigen Preis allgemein zugänglich seien; daß zweitens der Autor nicht, wie bisher, leer ausgehe, sondern für die ihm genommenen Werke eine Gegenleistung, eine angemessene Entschädigung erhalte; daß drittens solche Werke nicht mehr beliebiger Ausbeutung preisgegeben seien, das Reich selbst vielmehr davon Besitz ergreife und ihre Verbreitung regle; selbst den Vertrieb übernehme oder ihn den Verlegern gegen gehörig abgestufte Abgaben überlasse, deren Erträge einem ‚Urheberschatz' zur Förderung musikalischer Kunst zufließen. Weiter wäre zu bewirken, daß mindestens für solche Werke der Sortimentzwischenhandel, der infolge des leidigen Rabattsystems mehr als die Hälfte des für Noten aufgewendeten Geldes für sich beansprucht, durch ein billigeres, etwa durch das Versandverfahren ersetzt werde (man vergleiche meinen Brief in der „Zukunft" IX, 1901, No. 45); und endlich, daß die Verpflichtung zu einer Aufführungsgebühr nicht 30 Jahre nach des Autors Tod aufhöre, sondern unbegrenzt, eventuell zugunsten eines ‚Urheberschatzes', fortdauere." Endlich fordert Sommer vom Staat und von den Gemeinden, gute Konzerte und Opernaufführungen zu veranstalten, die auch die wenig bemittelten Kreise des Volkes besuchen könnten. Dadurch könnte man den im Volk lebenden „Sinn für Höheres, für echte Kunst" pflegen und den das sittliche Empfinden abstumpfenden, das Künstlerische verrohenden Einflüssen der „landläufigen Operetten- und Tingeltangel-Bühnen" entgegenwirken. „Sind doch auch die Kunstschätze unserer Museen, die dem Staat große Summen kosten, frei zugänglich."

DER NEUE WEG (Berlin), 1909, No. 13. — Georg Clemens begründet in dem Aufsatz „Der Trauerzug mit Elisabeths Leiche in Wagners Tannhäuser" die Ansicht, daß die Personen, die den Trauerzug bilden, nicht in schwarzer Kleidung erscheinen sollten.

Magnus Schwantje

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

KRITIK

OPER

AUGSBURG: In siebenmonatiger Spielzeit wurden etwa 40 verschiedene Opern und fünf Operetten zur Aufführung gebracht. Einige Gastspiele brachten Abwechslung in der Besetzung. So erschienen u. a.: Elsa Fabry (Berlin) als Elsa, Helene Zeiller (Darmstadt) als Marie im „Waffenschmied", Elsa Neff (Leipzig) als Brünnhilde und am gleichen Abend Heinrich Knote als Siegfried. — Dankenswerterweise bemühte sich die Direktion Karl Häußler auch um einige Neuheiten. Diesen möchte ich zunächst die Dr. Zengersche Bearbeitung von Méhul's „Joseph" zuzählen, da Augsburg nach Dessau und Berlin die dritte Bühne war, die sich der stilvollen, seit 1873 (!) im Pult des Münchener Tonkünstlers lagernden Arbeit annahm. Das Schicksal von Leo Blechs „Versiegelt" war nach der dritten Aufführung wegen „Zuglosigkeit" besiegelt; die abgeleierte Komik der Handlung vermochte nicht zu interessieren. Schade um die Mühe der Einstudierung der reizvollen Musik, die unter Georg Brunos Leitung mit elegantester Nuancierung zum Erklingen gebracht wurde. Gesanglich machten sich Henny Ernst, Cläre Schultheß, Hermine Geßner, Willy Kaiser und Josef Passy-Cornet um das Werk verdient. Dagegen hatte Puccini's „Madame Butterfly" mit ihrem japanischen Milieu einen vollen Erfolg. Das Werk erlebte in wenigen Wochen neun Aufführungen. Häußlers sinnvolle Regie, die prächtigen Dekorationen vom Theatermaler Ludwig Ammann, Brunos temperamentvolle musikalische Leitung, die in der Titelrolle alternierenden Damen Anni Rosen und Berta Ebner, Curt Taucher als Leutnant Linkerton, Fritz Kerzmann als Konsul taten ihr Bestes zur stimmungsvollen Gestaltung der Novität. — „Tiefland" von d'Albert bewahrte seine Zugkraft bei einigen Aufführungen.

Otto Hollenberg

DRESDEN: Die Hofoper öffnete noch kurz vor dem Schlusse der Spielzeit ihre Pforten einem Werke, das jedenfalls einen interessanten Versuch bedeutet. „Die Dame Kobold", so betitelt sich eine neue dreiaktige Oper, zu der der Bearbeiter Karl Scheidemantel die Mozartsche Musik zu „Così fan tutte" verwendet hat. Daß die geringe Volkstümlichkeit dieser an sich so reizvollen Musik in der Qualität des Daponte'schen Textbuches zum großen Teile begründet ist, mag richtig sein. Und so lag der Gedanke nicht allzufern, durch Unterlegung eines andern Textes der Mozartschen Musik zu Hilfe zu kommen. Wenn auf diesen Gedanken ein Musiker ältester Schule gekommen wäre, so könnte man es sympathisch finden; aber wenn ein Wagnersänger vom Rang und Namen Scheidemantels allen Ernstes der Meinung ist, durch eine solche Operation womöglich gar eine Tat der Pietät gegen Mozart zu vollbringen, so kann man daraus nur mit Bedauern ersehen, wie wenig die Wagnersche Lehre von der unlösbaren organischen Einheit eines musikdramatischen Kunstwerkes selbst bei seinen berühmtesten Interpreten Wurzel gefaßt hat. Denn die gänzliche Loslösung des ursprünglichen Textes von der Musik und seine Ersetzung durch eine vollständig andere Handlung ist ein Eingriff, den man nicht einmal bei Rossini oder Meyerbeer ungestraft wagen dürfte, geschweige bei Mozart, in dem wir eines der größten musikdramatischen Genies zu verehren haben. Mag das Daponte'sche Buch immerhin so viele Fehler und Schwächen haben als es will: Mozart hat es komponiert und ihm damit den Stempel seines Genius aufgeprägt, und dieser Stempel muß respektiert werden, das verlangen die Grundsätze Wagnerischer Kunstanschauung, zu der wir uns nicht nur mit dem Munde bekennen dürfen, sondern der wir auch durch die Tat die Treue halten müssen. Schon deshalb, weil eine solche Textunterschiebung unkünstlerisch im Sinne der reineren Anschauungen des Wagnertums ist, müßte der Scheidemantelsche Versuch von vornherein grundsätzlich abgelehnt werden, wäre er auch noch so gut gemeint und noch so trefflich gelungen. Aber das letztere ist gar nicht einmal der Fall. Das Calderon'sche Lustspiel „Die Dame Kobold" paßt mit seiner derben Komik, in die sich das übliche spanische Degenklirren mischt, durchaus nicht zu der Mozartschen Musik, in der die prickelnde, pikante Erotik des Rokoko so wundersam mit echten deutschen Gefühlstönen gemischt ist. Die Handlung hat mit der ursprünglichen nicht die geringste Ähnlichkeit, und daß einige Szenen sich für den des Originals Unkundigen der Mozartschen Musik leidlich anpassen, ist ein Zufall, zu dem der Bearbeiter durch willkürliche Umstellung der einzelnen Gesangsnummern und kleine Änderungen nachgeholfen hat. Sehr verhängnisvoll finde ich die Ersetzung der Seccorezitative, die doch gleichsam die Uranfänge der musikdramatischen Deklamation darstellen, durch einen holperigen, mit Prosaismen durchsetzten und durch das leierige Versmaß ermüdenden Dialog. So mußte sich die Arbeit Scheidemantels für den Kenner und ernsten Kunstfreund leider als wenig gelungen, als unmozartisch erweisen. Daß das große Publikum anderer Meinung war, kann daran nichts ändern. Denn es kennt einerseits das Mozartsche Original so gut wie gar nicht und gibt sich infolgedessen dem Zauber der köstlichen Musik um so rückhaltloser hin, je schöner deren Ausführung durch Sänger und Orchester ist. Und andererseits sind unsere geehrten Zeitgenossen durch die Operetten neuesten Stiles an solche Ungereimtheiten und Derbheiten gewöhnt, daß sie für die Stilwidrigkeit einer solchen Umkostümierung eines Mozartschen Meisterwerks kein Gefühl haben, zumal wenn sie ihnen von einem so beliebten Bühnenkünstler wie Scheidemantel dargeboten wird. Der Erfolg des Abends war infolgedessen recht groß, fast jede Nummer erntete reichen Beifall, da die Rollen mit den Damen Siems, Nast und Seebe sowie den Herren Soot, Perron, Scheidemantel, Rüdiger und Nebuschka sehr gut besetzt waren und der orchestrale Teil von der Königlichen Kapelle unter Schuchs Leitung ausgeführt wurde. Daß dieser feinfühlige Musiker und Kapellmeister bei dieser Gelegenheit nicht seine sonst gewohnte Lebendigkeit und Belebungskunst entfaltete, gereicht ihm nur zur Ehre. Deutlicher als alle anderen empfand er es wohl, wie schlecht die Handlung der „Dame Kobold" und ihre Figuren zu den Vor-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

gängen und Charakteren in „Così fan tutte“ passen. Das eine Gute aber dürfte die Scheidemantelsche Arbeit unter allen Umständen haben: daß die Aufmerksamkeit wieder auf die musikalischen Schätze der Mozartschen Oper hingelenkt wird, die im Original einzustudieren nunmehr eine unabweisbare Pflicht der Theaterleitung ist.

F. A. Geißler

LEMBERG: Meinem ersten Opernbericht habe ich nicht viel nachzutragen, denn nur Rubinsteins „Dämon“ gelangte zur Erstaufführung. Leider benutzte der Direktor Heller diese Gelegenheit, um seiner Frau, einer mehr als mittelmäßigen Sängerin, eine Ovation zu bereiten, die zu lauten Protesten des Publikums und in weiterer Folge zu einem Riesenskandal ausartete. Der Bassist Battistini weilt als Gast hier, und Marcella Sembrich-Kochańska wird erwartet.

Alfred Plohn

STRASSBURG: Der letzte Abschnitt der Spielzeit brachte als wichtigste Tat eine zweimalige Aufführung des „Ring des Nibelungen“ mit durchweg eigenen, der Mehrzahl nach der Aufgabe angemessenen Kräften; zu beanstanden ist die stilwidrige Besetzung des Fasolt und einiger Walküren. — In der „Afrikanerin“ glänzten zwei der Hauptzierden unseres Ensembles: Frau Lauer-Kottlar und A. v. Manoff. Die andere dramatische Sängerin, Frl. Borchers, hat ihren Zenith schon etwas überschritten und forciert daher allzusehr die Höhe. Dasselbe gilt ungefähr von dem „Reisetenor“ Dalmorès, in dessen Auftreten als Radames ich kein besonderes künstlerisches Ereignis sehen konnte. Ein Teil des Publikums freilich läßt sich durch den Glanz der hohen Töne blenden, denen aber die solide Unterlage des gleichmäßigen Mezza voce fehlt. Auch unsere heimischen Tenorverhältnisse sind nicht gerade ideal, namentlich was den bel canto betrifft. Verdienstlich war noch die Wiederaufnahme des empfindungsreichen Marschnerschen „Hans Heiling“, während die einst hier ob ihres Parisertums so bejubelte „Louise“ fast keine Beachtung mehr fand, in ihrer bröckeligen, an aufgeputzten Leerheiten reichen Musik auch nicht verdient: das ist das Los der alternden Kokotten. — Das Sommeroperetten-Theater setzte mit einem größtenteils guten Ensemble, aber, abgesehen von den alten Schlagern minderwertigen Repertoire ein: Stücke wie „Die süßen Grisetten“ und „Vera Violetta“ stehen, neben ihrer musikalischen Wertlosigkeit, geistig auf dem Niveau der — Animierkneipe.

Dr. Gustav Altmann

TSINGTAU (Kiautschau): Daß Méhuls etwa 100 Jahre alte Oper „Joseph in Ägypten“ auch heute noch zu wirken vermag, bewiesen die Anfang Mai vom Verein für Kunst und Wissenschaften veranstalteten vier Aufführungen. Da Musik und Handlung sich in den einfachsten Linien bewegen, so war zur Erzielung einer eindringlichen Wirkung besonderer Wert gelegt auf eine stilgerechte und farbenreiche Inszenierung. Mit Hilfe der Herren R. Wilhelm (Kostümzeichnungen) und Architekt Paul Hachmeister (Entwürfe und Ausführungen der beiden neuen Dekorationen: Saal in Josephs Palast und Landschaft vor den Toren von Memphis) konnte der Regisseur (W. Geim) Bühnenbilder von hervorragender Schönheit erzielen. Unter den Solisten ist in erster Linie Frau Anna Bökemann zu nennen, deren Benjamin in jedem deutschen Opern-Ensemble mit Ehren bestehen würde. Auch für die anderen Hauptrollen waren in den Herren Hammer (Joseph), Wegener (Simeon) und Philipp (Jakob) geeignete Vertreter vorhanden. In die Vorbereitung und Leitung der Aufführungen teilten sich die Dirigenten des Gemischten Chors (der Berichterstatter) und der Bataillonskapelle (Kapellmeister O. K. Wille). Die Oper gelangte hier in der ursprünglichen Form (ohne Rezitative) zur Aufführung, doch war der viel zu lange und durch endlose Wiederholungen ermüdende Dialog auf etwa ein Drittel gekürzt — sehr zum Vorteil der Gesamtwirkung. Von den vier Aufführungen waren zwei den Unteroffizieren und Mannschaften der Garnison (gegen ein geringes Eintrittsgeld) zugänglich; an diesen Abenden war kein Platz unbesetzt, während bei den öffentlichen Aufführungen der Saal kaum halb gefüllt war. Bei den sehr erheblichen Unkosten derartiger Aufführungen ist es deshalb fraglich, ob der Verein seine Bestrebungen auf dem Gebiete der Oper fortsetzen kann.

Dr. Georg Crusen

KONZERT

BORDEAUX: Im Mittelpunkte des regen Musiklebens stehen die acht Orchesterkonzerte des wohl mit städtischem Zuschuß, in der Hauptsache aber aus privaten Mitteln unterhaltenen Konservatoriums, Société Ste-Cécile, die deren seit einer Reihe von Jahren wirkender, umsichtiger und willenskräftiger Leiter J. G. Pennequin zu achtunggebietender Höhe emporgehoben hat. Aus den Darbietungen des Winters 1908/09 seien erwähnt: an Symphonieen: Beethovens D-dur und Es-dur, Liszts „Faust“, Schumanns C-dur, d'Indy's über eine Gebirgsweise, Albéric Magnard's Dritte, für Bordeaux eine Neuheit, die namentlich im letzten Satz die Aufmerksamkeit des Hörers fesselt, und Mendelssohns Italienische. Wagner hatte wie stets sein Teil in den Programmen (Ouvertüre zu „Tannhäuser“, eine Glanzleistung des Orchesters, „Meistersinger“- und „Lohengrin“-Vorspiel, Waldweben, Trauermusik aus der „Götterdämmerung“ und das Siegfried-Idyll). An Neuheiten für Bordeaux wurde außer der schon erwähnten Symphonie von Magnard dargeboten: Paul Dukas (Vorspiel zum dritten Akt von „Ariane und Barbe-Bleue“), César Franck („Les Djinns“), Claude Debussy (Petite suite), Borodine (Tanz für Chor und Orchester aus „Prinz Igor“), Rimsky-Korssakoff („Scheherazade“), Léon Moreau (Orchestersuite), Gabriel Pierné („Les enfants à Bethléem“), Guy Ropartz (Konzert-Suite „Pêcheurs d'Islande“). Von Solisten dieser Konzerte seien erwähnt: die Geiger M. Crickboom und L. Capet, der durch meisterhafte Wiedergabe des E-dur Konzertes, der Chaconne und der Arie aus der D-dur Orchestersuite J. S. Bachs zu stürmischem Beifall hinriß; der junge Cellist P. Samazeuilh, ein Kind Bordeaux'; Emil Sauer, der hier Triumphe feierte. Den Beschluß machte im achten Konzert der seiner Vaterstadt untreu gewordene, aber trotzdem allbeliebte, gefeierte Cellist André Hekking. — Von

Digitized by Google
UNIVERSITY OF MICHIGAN

anderen Konzerten seien erwähnt: die von Raoul Pugno, von P. Samazeuilh, Jacques und Joseph Thibaud und von E. Sauer gegebenen. Endlich sei noch des hohen Kunstgenusses gedacht, den uns Felia Litvinne bereitet hat. Von dem Pianisten Niederhoffer vollendet begleitet, sang sie u. a. die „Dichterliebe“ von Schumann und Isoldes Liebestod, erst französisch und auf das stürmische da capo der Zuhörer noch einmal in deutscher Sprache. Max Hollnack

DARMSTADT: Ein Rückblick auf die jetzt zu Ende gegangene Konzertsaison ergibt ein im allgemeinen recht befriedigendes Resultat. Namentlich war es die „Kunst der Lebenden“, die sich heuer einer viel regeren Pflege erfreuen durfte, als in früheren Jahren. So brachten die von Willem de Haan geleiteten Symphoniekonzerte der Großherzoglichen Hofmusik unter anderem Orchesterwerke von Hugo Kaun und Georg Schumann, Felix Weingartner und Richard Strauß, Jules Massenet und Claude Debussy. Neben ihnen hatte die Meininger Hofkapelle unter Wilhelm Berger mit Anton Bruckners Vierter Symphonie bedeutenden Erfolg. Sie war auf Einladung des Richard Wagner-Vereins nach Darmstadt gekommen, der mit seinen 15 Vereinsabenden dem Darmstädter Konzertleben auch in diesem Winter wieder zum großen Teile die Signatur gab. Er widmete unter anderem Paul Scheinpflug einen Kompositionsabend, führte die Münchener Vereinigung für alte Musik und das Sevčik-Quartett, Julia Culp, Charlotte Kuhn-Brunner (München), Paula Stebel (Karlsruhe), Prof. Dr. Wolfgang Golther (Rostock) und Hofkapellmeister Fritz Cortolezis (München) hier ein und ließ in Marie Goetze, Anna Kaempfert, Susanne Dessoir, Clarissa Schröder-Kaminsky, Ernst von Possart, Frédéric Lamond, Max von Pauer, Joseph Loritz, Dr. Paul Kuhn usw. gute alte Bekannte begrüßen. — Der Musikverein bot als Neuheit Felix Woyrsch's „Totentanz“ und vermittelte wohlgelungene Aufführungen von Bachs „Weihnachtsoratorium“ und „Johannespassion“, Beethovens „Neunter“ sowie des „Elias“ von Felix Mendelssohn, dessen 100jähriger Geburtstag natürlich auch hier wochenlang nach jeder Richtung hin gefeiert wurde. — In edlem Wettbewerb um die Palme stritten wieder unsere drei ersten Männerchöre: der Mozartverein, die Humanitas und der Lehrersängerchor, von denen die beiden erstgenannten am Schlusse des Winters ihre Verschmelzung zu einem Vereine beschlossen. — Auf dem Gebiete der Kammermusik leisteten das Darmstädter Streichquartett, das unter verdienten Ehrungen sein zehnjähriges Bestehen feierte, und die Kammermusik-Vereinigung viel Anerkennenswertes; beide Korporationen lassen sich die Pflege der modernen Tonkunst erfreulicherweise ebenfalls sehr angelegen sein. Ganz besonderen Erfolg hatten Max Reger mit einem in Gemeinschaft mit Gustav Havemann veranstalteten Sonatenabend, Willy Burmester mit einem eigenen Geigenkonzert und Wilhelm Backhaus mit einem Klavierabend. Sonst waren die Pianisten noch durch unsere beiden einheimischen Künstler Fritz Rehbock und Willy Hutter, Frédérick M. Voß (Mainz) und Willy Rehberg (Frankfurt) sowie die jugendlich aufstrebenden Talente Germaine Arnaud, Hedwig Schöll und Emeric von Stefaniai, die Geiger und Cellisten durch Joan Manén, Hermann Irmer und Pablo Casals trefflich vertreten, während sich von neuen Sängerinnen Marie Berg, Elisabeth von Schröder und Leonore Wallner hier sehr vorteilhaft einführten, und Adrienne von Kraus-Osborne, Else Kettling und Elsa Laura von Wolzogen ihren künstlerischen Ruf noch erweiterten und befestigten. Als ausgezeichnete Bassisten bewährten sich Paul Bender-München und Alfred Stephani von hier. — Zum Abschluß der Saison war auch heuer wieder ein dreitägiges Kammermusikfest veranstaltet worden, das aber die künstlerische Höhe des vorjährigen nicht ganz erreichte. Am ersten („deutsch-klassischen“) Abend, der Quartette, Sonaten und Lieder von Mozart, Beethoven, Schubert, Felix Mendelssohn, Schumann und Brahms brachte, vermißte man in diesem Jubiläumsjahre doppelt ungern den Vater der deutschen Kammermusik: Altmeister Haydn. Der zweite Abend war Camille Saint-Saëns gewidmet, dessen Stärke ja bekanntlich nicht ausschließlich auf dem Gebiete der Kammermusik liegt, der aber, seiner 74 Jahre ungeachtet, als ausgezeichneter Klavierspieler von glänzender technischer Virtuosität berechtigte Triumphe feierte. Der dritte Tag, der die Bekanntschaft mit einer bunten Reihe von Erst- und Uraufführungen vermittelte, hatte von allen die geringste Zugkraft auszuüben vermocht. Den Anfang machte des Russen Paul Juon Rhapsodie (nach Selma Lagerlöf's „Gösta Berling“) für Klavier, Violine, Bratsche und Violoncello (op. 37), geschickt gearbeitete und klanglich wirksame Stimmungsbilder, in denen sich aber eine gewisse Ton- und Gefühlsschwelgerei mehr als nötig breit macht. Der Engländer Cyril Scott aus London steuerte mehrere Lieder nach Stefan George und (von ihm selbst virtuos gespielte) Klavierstücke bei, feinfühlige, um nicht zu sagen nervöse Tongebilde, mit durch und durch „modernen“ Mitteln wirkend, in denen man aber vergebens nach einem wirklich modernen Gedanken forscht; die Faktur läßt überall Debussy's Einfluß erkennen. Weit zugänglicher gab sich Hans Hermann in seinem ebenfalls zur Uraufführung gelangenden Streichquartett „Kiswani“, wozu ihm ein afrikanisches Negerdorf am Paregegebirge den Titel, die Tänze der dortigen Schwarzen einige Motive geliehen. Trotzdem trägt das Ganze wenig exotischen Charakter, ist gewandt und flüssig, wenn auch nicht immer in strengem Kammermusikstil geschrieben und rief eine recht gefällige Wirkung hervor. Der Höhepunkt des ganzes Festes aber wurde mit der letzten, Max Reger gewidmeten Abteilung erreicht. Sie brachte die Uraufführung einer dem Großherzog von Hessen gewidmeten Sonate für Klarinette und Klavier in B-dur (op. 107), die durch den Komponisten und Hofmusiker Winkler von hier eine vollendete Wiedergabe erfuhr. Ganz von Melancholie und träumerischer Reflexion erfüllt, ist das Werk zwar von Manier nicht ganz frei, fesselt aber stets aufs neue durch seine ergreifenden poetischen Momente und die Meisterschaft seiner technischen Konstruktion. Den Beschluß des Abends machte Regers gewaltige Introduktion,

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Passacaglia und Fuge für zwei Klaviere zu vier Händen (op. 96), durch ihn selbst mit Frieda Kwast-Hodapp in grandioser Weise vorgetragen. Die Ausführung des Programms lag, außer bei den bereits Genannten, in den Händen Tilly Cahnbley-Hinkens von Dortmund, die besonders warme Anerkennung erntete, des Konzertsängers Reinhold von Warlich aus London, der ziemlich enttäuschte, des trefflichen Cellisten Johannes Hegar von Frankfurt a. M. und der Darmstädter Kammermusik-Vereinigung, deren ausgezeichneten Primgeiger Gustav Havemann wir leider jetzt an Hamburg verlieren.

H. Sonne

GOTHA: Musikverein unter Alfred Lorenz. Hauptwerke: h-moll Messe von Bach (Eva Leßmann, Agnes Leydhecker, Richard Fischer) und „Kinderkreuzzug" von Pierné (Hedwig Kaufmann, Meta Mehrtens, Hans Wolff, Theodor Gunther), der Kinderchor von 300 Kindern gesungen. Sonstige Solisten: Maria Philippi, Emilie Buff-Hedinger, Vianna da Motta, das Ehepaar Natterer- von Bassewitz, Berliner Vokalquartett, Grützmacher, das Brüsseler Streichquartett (u. a. Quartett g-moll von Claude Debussy). An Orchesterwerken: „Faustsymphonie" von Liszt mit der Herzoglichen Hofkapelle. — Liedertafel unter Ernst Rabich. Hauptwerk: „Schöpfung" von Haydn (Frl. vom Scheidt, die Herren Wolff und Strathmann), die als Volkskonzert wiederholt lebhaften Zuspruch und Beifall fand. Bedeutendere Solisten: Julia Culp, Frieda Hempel, Felix Senius, Alexander Heinemann. — Da die Meininger in diesem Winter leider ausgeblieben waren, fehlten uns die reinen Symphoniekonzerte fast gänzlich. Eines gab Peter Raabe mit der Weimarischen Hofkapelle. Ein weiteres brachte das Hoftheater, in dem unser zweiter Kapellmeister Ruzek eine reizvolle Suite von böhmischen Tänzen eigener Komposition dirigierte, sowie Schuchardt sein aktuelles Tongemälde „Zeppelin", das sich mit seinem Anklingen an unser Nationallied und bei seinem gefälligen Tonsatze recht gut zur Wiedergabe bei patriotischen Festgelegenheiten eignen wird. Burmester spielte das Mendelssohnkonzert in männlicher Auffassung.

Dr. O. Weigel

HEIDELBERG: Einen hoch zu bewertenden Klavierabend veranstaltete der Mannheimer Pianist Paul Stoye, der geistvolle und mutige Apostel der „natürlichen Klaviertechnik", mit Werken von Brahms, J. S. Bach, Beethoven, Schumann, Chopin und Liszt. Er erzwang sich durch seine Interpretationen die ungeteilte Zustimmung des zahlreichen Auditoriums.

K. A. Krauß

KOPENHAGEN: Das Ende der Saison ist nicht sehr ergiebig gewesen. Eigentlich interessierten nur zwei große Konzerte: der Cäcilienverein (mit einer, namentlich was die Chöre betrifft, sehr schönen und gelungenen Aufführung von Bachs Johannis-Passion) und der Dänische Konzertverein. Dessen Programm umfaßte eine ältere Ouvertüre („Tove") von Lange-Müller, ein mehr gewandt gearbeitetes als inhalts- oder stimmungsreiches Violinkonzert von H. Börresen (von Frl. Breuning-Storm gespielt) und als Neuheit „Vort Land" („Unser Land"), ein umfangreiches Werk für Soli, Chor und Orchester von Gustav Helsted. Der Komponist hat die etwas seltsame Idee gehabt, ein an und für sich nicht bedeutendes „geographisches" Gedicht von dem verstorbenen Dichter Chr. Richardt zu vertonen, d. h. den Text als Unterlage für Schilderungen von der Natur der verschiedenen Teile des dänischen Reichs zu benutzen. Im Grunde ist es eine große Chorphantasie mit vielen längeren Orchesterzwischenspielen. „Vort Land" ist das als Ganzes nicht voll gelungene Werk eines kenntnisreichen und begabten Sonderlings und enthält viel eigenartig-packende und humorvolle Schilderungen. Die Aufführung war gut, aber zu nuancenarm.

William Behrend

ROSTOCK: Obenan steht eine von Musikdirektor Schulz zum 13. Februar veranstaltete Wagnerfeier mit „Parsifal"-Bruchstücken. Frl. Wickham aus Schwerin sang dabei Kundrys Erzählung. Sehr schön war die Aufführung von Beethovens Neunter Symphonie mit guten Solisten, darunter Kammersänger Lang aus Schwerin. Von Strauß wurde die Italienische Symphonie aufgeführt, von F. Gernsheim unter Leitung des Komponisten die Symphonie „Mirjam" No. 3 in c-moll. Henri Marteau spielte in einem zweiten Konzert. Siegfried Rosenthal, ein junger talentvoller Geiger, trat zum ersten Male vors Publikum. Hochinteressant war ein Max Reger-Abend unter Mitwirkung des Komponisten selbst, des Pianisten A. Hofmeier aus Eutin und der Sängerin Gertrud Fischer-Maretzki. Großen Beifall hatte die Pianistin Ella Jonas mit Kompositionen von d'Albert, Gernsheim, Sgambati u. a. Die Sängerin Hetta von Schmidt und die Pianistin Elisabeth Lange aus Schwerin trugen Lieder von Schubert, Brahms, Wolf und Klavierstücke von Bach, Schubert, Liszt vor. Lola Artôt de Padilla sang im Konzertverein die Susannenarie aus „Figaro" und Lieder.

Prof. Dr. W. Golther

STRASSBURG: Das letzte Abonnementskonzert brachte unter Pfitzners großzügiger Leitung als Novität Ernst Boehes symphonische Dichtung „Taormina", ein schön gearbeitetes und vornehm empfundenes, aber in gar zu schwerer Rüstung einherschreitendes Werk ohne eigentliches Lokalkolorit, ferner Beethovens Fünfte. Zu Lückenbüßern, wie der im Konzertsaal arg deplacierten „Figaro"-Ouvertüre, sollte freilich ein Künstler wie Pfitzner nicht greifen! Solistisch betätigte sich in ausgezeichneter Weise Frieda Kwast-Hodapp, die kurz darauf gemeinsam mit ihrem Gatten dem letzten Kammermusik-Abend durch den vollendeten Vortrag mehrerer Werke für zwei Klaviere (Reger, Bach) einen besonderen Reiz verlieh. Das letzte Volkskonzert war Beethoven gewidmet. Zwei Dilettantenorchestervereine sorgen mit gar nicht üblen Leistungen neben unserem trefflichen (nur in den Streichern zu schwachen) städtischen Orchester für die Instrumentalkunst. — Die Vokalkunst höheren Stils findet ihre Pflege vornehmlich in dem Städtischen Chor, der, diesmal unter Münchs immer mehr in die Aufgaben hineinwachsender Leitung um Ostern die „Johannispassion" brachte. Von den Solisten: Helene Staegemann, Agnes Leydhecker, H. Gausche, W. Geist

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

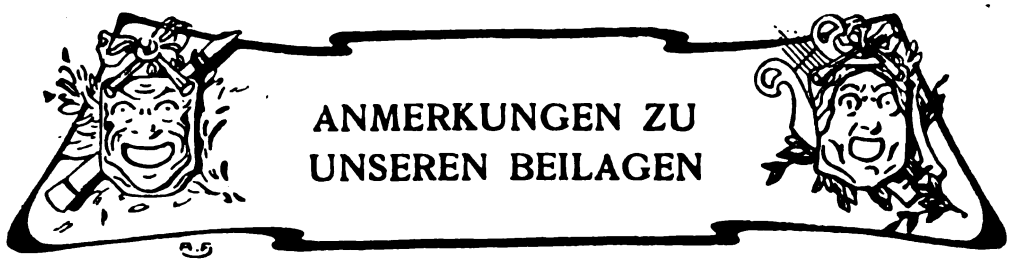
und Ankenbrank gefiel dieser am wenigsten, da er stilistisch manches zu derb anfaßte, was meiner Ansicht nach mit der von ihm angegebenen Indisposition nicht ausreichend zu motivieren ist. — Die franko-elsässische „Union chorale" gab ein der französischen Kunst gewidmetes Konzert. Mitwirkende u. a. Frau Carré von der Pariser Opéra Comique. — Der Männergesangverein unter Frodls kunstbeseelter Leitung brachte u. a. Zöllners gehaltvollen „Columbus" und Gorters etwas äußerlich empfundenes „Glück von Edenhall" zu Gehör, von Dornbuschs klangreichem Tenor wirkungsvoll unterstützt. Unter gleicher Direktion entwickelt sich auch der Frauenchor immer mehr, und Kirchenmusik fand mit einigen Bachkantaten in der Thomaskirche (Solo Frau Altmann) weitere Pflege — wie man sieht ein rühriges musikalisches Streben in der Westmark! — Die Kammermusik hat im Tonkünstlerverein ihre Stätte, der mit dem Prager Sevčic-Quartett schönen Erfolg erzielte. In dem Emeritenkonzert gefiel besonders ein Gouvy'sches Bläsernonett neben der Mezzosopranistin Frl. Gerhold. Recht gut schnitt die Geigerin Palma v. Paszthory ab, und ein Genuß ersten Ranges war der Pugno-Ysaye-Abend, besonders mit César Franck's Sonate, während die Pugno'sche Brillanz bei anderen Autoren besser angebracht wäre als bei Altmeister Bach.

Dr. Gustav Altmann

TEPLITZ-SCHÖNAU: Der elfte Jahrgang der „Philharmonischen Konzerte" hielt sich mit den vorhergehenden in gleichem Range. Das erste führte mit der „Alceste"-Ouvertüre und der Mozartschen D-dur Symphonie No. 35 in die edelste Klassizität. Durch Gesänge getrennt kam hierauf die Moderne zu ihrem Rechte mit Norens „Kaleidoskop" für großes Orchester. Der Solist, van Rooy, sang außer Schubert und Schumann die Arie „Gott sei mir gnädig" aus „Paulus" und Wotans Abschied, hierin die ganze Höhe seiner Kunst offenbarend. Im zweiten Konzerte stand an Stelle des erkrankten Musikdirektors Johannes Reichert Hofkapellmeister Hugo Röhr vor unserem Kurorchester. Orchester und Dirigent fanden bald innigen Zusammenschluß, so daß die „Pathetische" von Tschaikowsky mit der ganzen ihr innewohnenden Sonderart und Rassigkeit zum Klingen kam. Jacques Thibaud wurde als Geiger von großer Bedeutung erkannt. Er spielte Bruchs Konzert No. 2 d-moll und von Saint-Saëns ein leichtes, nicht uninteressantes Werk: „Introduktion und rondo capriccioso" in feinfühliger, geistreicher Ausführung. Das dritte Konzert wurde mit Bruckners Erster Symphonie eingeleitet. Musikdirektor Reichert feierte mit ihr einen Sieg. Die Bedeutung, aber auch das Kritische des Wagnisses läßt sich hier nicht darlegen. In der interessanten Wiedergabe zwang der Dirigent die Hörer bis zum Schluß zu ungeteilter Teilnahme. Ein zweites Problem gab es mit Claude Debussy's „L'après-midi d'un Faune" zu lösen. Das verehrliche Publikum ist, glaube ich, auch heute damit noch nicht im reinen. Dann gab es an Interessantem noch: Vianna da Motta. Der Künstler interessierte ungemein und hinterließ einen starken Eindruck. Mit der Aufführung der „Schottischen" weihte das vierte Konzert die Erinnerung an Mendelssohn-Bartholdy. Musikdirektor Reichert stellte mit der Durchführung von „Tod und Verklärung" von Strauß einen gewaltigen Kontrast zu der Mendelssohnschen Symphonie. Durch Konsequenz in der schroffen Rhythmik steigerte er das Werk, besonders aber im Mittelteil, zu einer grandiosen Emanation der Musik. Von einem bisher wenig genannten Wiener Autor, Emil Petschnik, wurde eine „Symphonische Ouvertüre" zu Hebbels „Gyges und sein Ring" aufgeführt, die, zwar über alles Maß geraten, viel Musik aufweist und Talent verrät, das aber der Selbstzucht bedarf, um wirklich Erfreuliches zu zeitigen. Von Tilly Koenen, der Solistin des Abends, viel zu schreiben ist überflüssig; sie hat auch hier mit ihrer echt künstlerischen Gesangsweise aller Herzen gewonnen. Im fünften Konzert teilten sich der Dirigent und die Solisten, Karl Halir und Hugo Dechert, in den Erfolg. Sie spielten das Brahmssche Doppelkonzert op. 102. Dirigent und Orchester verhalfen der Camillo Hornschen f-moll Symphonie zu nachhaltiger Wirkung. Halir spielte ungemein edel das Spohrsche Konzert No. 8 und Dechert zur Freude der Zuhörer das Andante aus dem D-dur Konzert von Haydn und das Rondo in g-moll op. 94 von Dvorschak. Der sechste Konzertabend brachte Beethovens Achte, in der Durchführung eine meisterliche Leistung des Dirigenten wie des Orchesters, und Beethovens G-dur Konzert für Klavier, von Lamond gespielt. Der Solist wurde ungemein gefeiert. Im siebenten außerordentlichen Konzert durften wir Huberman wieder begrüßen. Sein Auftreten wurde mit einer hier beispiellosen Leidenschaftlichkeit gefeiert. Brahms' Sonate op. 108 und Goldmarks Suite No. 1 für Violine und Pianoforte, ein sehr dankbares Musikstück, und die „Polonaise brillante" No. 2 von Wieniawski waren in der Hauptsache die Ernte des Programms. Wir danken die Schaffung und den hohen Stand unserer Philharmonischen dem Regierungsrat Dr. Stradal. In dem Musikdirektor Johannes Reichert besitzen wir einen ungemein befähigten, feinsinnigen Dirigenten. Er leitet überdies sogenannte „Populäre Konzerte", die jede vierte Woche mit einem Symphoniekonzert abwechseln. In einem dieser Konzerte gelangte u. a. auch ein „Ballet-Ouverture" benanntes Opus von Reifner zur Aufführung, das besondere musikalische Fähigkeiten, reiche Phantasie, gebildeten Klangsinn und geschickte Orchestration bekundet. Anton Klima

WÜRZBURG: Die Konzertsaison verlief in den gewohnten Bahnen: also im Herbst zunächst eine Hochflut von allerlei Virtuosen-Abenden, die aber kaum bleibenden Erfolg bedeuten, dagegen als Pièce de résistance die Konzertserie der Königlichen Musikschule unter Leitung ihres vortrefflichen Direktors Max Meyer-Olbersleben. Belebt wurde diese Serie durch eine Anzahl wohlgelungener Erinnerungsfeiern, an denen ja das Jahr so reich war, u. a. für Haydn und Mendelssohn. Man mag über die Häufung dieser „Jubiläen" denken, wie man will — dem Publikum geben sie doch vielfach Anlaß zu einer gewissen Einkehr in die musikgeschichtliche Entwickelung und zur Ablenkung von der gewohnten Gleichgültigkeit. Dr. Kittel

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Dem „Liebesverbot“, diesem Unikum unter Wagners Werken mit seiner Ausnahmestellung in der Dramenkette des Meisters und seinem mystischen Dunkel, in das heute zum erstenmal ein breiter Lichtstrahl fällt, gebühren wohl einige Erinnerungsblätter, die die äußeren Umstände dieser merkwürdigen Oper anschaulich begleiten sollen.

Als Unika sind das Titelblatt der Partitur und die erste Seite der Ouvertüre anzusehen. Drei Jahrzehnte zwischen der Aufschrift in ihren zaghaft steifen Lettern und der so winzig scheinenden, so vielsagenden Widmung an des Meisters erhabenen Beschützer! Wieviel Leiden, Schicksalsdämpfer, verwehte Hoffnungen liegen zwischen diesen beiden Daten!

Anfang April 1834 reiste Wagner mit seinem Freunde Theodor Apel in die böhmischen Bäder. Er hatte Würzburg und die „Feen“ hinter sich. Glasenapp erzählt uns, wie die Wanderer in Teplitz[1]) haltmachten. Die Kurliste verzeichnet den einundzwanzigjährigen Komponisten am 7. Juni als „Wilh. Rich. Wagner, Tonkünstler aus Leipzig“. Im Hotel „König von Preußen“[2]) waren die Freunde abgestiegen. Entzückt berichtet Wagner von Ort und Umgebung, das Wetter sei unverwüstlich schön und an den Milleschauer werde er wohl Zeit seines Lebens gedenken. Die Schlackenburg[3]) war das Ziel seiner Wanderungen; sie bot ihm von der Höhe des Judenbergs, heute Königshöhe benannt, eine prachtvolle Rundsicht. Hier oben zeichnete Wagner in sein Notizbuch den Entwurf zu einem Operngedicht, das kein anderes war, als sein „Liebesverbot“. Naturfreude und Schaffenseifer halten an bis zum Tage der Abfahrt am 30. Juni; als es aber über Prag heimging, verstummt die Heiterkeit: der Ernst des Lebens tritt an Wagner heran in Gestalt eines Engagementsantrags für den Musikdirektorposten bei der Heinrich Bethmannschen Theatertruppe in Magdeburg. Sein äußeres Geschick erlebt den ersten folgenschweren Wendepunkt.

Vor Antritt seiner Magdeburger Verpflichtung absolviert der junge Musikdirektor mit der Truppe eine kurze Vorsaison in Lauchstädt und Rudolstadt, wo er seine zweite Symphonie in E entwarf. Die erste Magdeburger Wohnung[4]) lag im Hause Margaretengasse 2; es war (und ist noch heute) ein Eckhaus, dessen Fenster damals auf einen großen Garten schauten. Gegenüber am Breiten Weg stand das alte Stadttheater. Die Fassade dieses Musentempels ist bis auf den untersten Stock, heute Kaufläden, noch im alten Zustande. Seit 1898 ziert eine Gedenktafel das alte Wohnhaus; doch gibt sie Wagners Aufenthaltsdauer falsch an: nicht 1834 bis 1836, sondern 1834 bis 1835 müßte die Aufschrift lauten. Denn Wagner bezog für die zweite Saison ein anderes Quartier: den vierten Stock des J. G. Knevelsschen Hauses am Breiten Weg 34, das inzwischen umgebaut ist. Max Hasse hat 1898 in der „Magdeburg. Zeitung“ No. 251/3 die Tätigkeit des jungen Meisters in allen Details behandelt, hat erzählt, welche Opern er einstudierte und leitete, welches Ansehen die Logenkonzerte genossen, in denen Wagner seine „Feen“- und „Kolumbus“-Ouvertüre erklingen ließ, wie die Schroeder-Devrient

[1]) [2]) [3]) Diesen Reproduktionen liegen zeitgenössische Buntstiche aus der reichen Sammlung des Herrn Alb. Dasch in Teplitz zugrunde.

[4]) Eigens für die „Musik“ aufgenommen von Herrn Reinhold Schäfer in Magdeburg.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

die Magdeburger begeisterte, denen Wagner sogar Beethovens „Schlacht bei Vittoria“ vorführte, ohne Dank zu ernten; denn das Publikum war spröde und Direktor Bethmann kämpfte mit dem Bankerott.

Im Sommer darauf las Wagner in Bad Kösen seinem Freunde Heinrich Laube seine „Liebesverbot“-Dichtung vor, erntete lebhafte Anerkennung und mußte nun für die kommende Kampagne neue Mitglieder werben gehen, unter denen sich seine Schwester Klara und deren Gatte Wolfram als die wichtigsten Stützen der Truppe erwiesen. Ja bis nach Nürnberg und Frankfurt führte ihn dies Amt. Jetzt war die Oper weit besser. Wagner selbst ist es, der gegen Robert Schumann die Trefflichkeit des Personals und seines „Dirigenten voll Feuer und hochzeitlicher Wonne“ rühmt: Minna Planer, die schöne Schauspielerin, hatte sich in seinem Herzen ihren Platz erobert. Das Publikum aber blieb kalt, die Geschäfte gingen flau, die Gagen wurden reduziert, und auch der feurige Musikdirektor sieht seine jedenfalls bescheidenen Revenüen um die Hälfte gekürzt.

Zwischen alledem ist das „Liebesverbot“ fertig geworden und wurde glücklich einmal aufgeführt. Die drei Ankündigungen der Premiere und ihrer Wiederholung mit dem veränderten Titel des Werkes und der mangelhaften Korrektur des Vornamens unseres Meisters aus der „Magdeburg. Zeitung“ wird unseren Lesern nicht ohne Interesse sein. Nicht minder der Brief Wagners an Schumann (siehe Seite 46), den uns die Königliche Bibliothek in Berlin zur Wiedergabe überlassen hat: wie drastisch drückt sich der enttäuschte und doch hoffnungsvolle Schöpfer in diesem Begleitschreiben zu seiner Selbstkritik aus! —

Welches Klavier Wagner bei der Komposition seines Jugendwerks zur Hand war, ist nicht bekannt; nicht unmöglich ist es, daß das als Wagners Jugendklavier bezeichnete, jetzt im Wagnermuseum in Eisenach pietätvoll bewahrte primitive Instrument, an dem er zehn Jahre früher die mühsamsten Fingerübungen machte, als er sich am „Freischütz“ entzündet hatte, ihm gebührende Hilfe geleistet haben mag; war Wagner doch zwischen den beiden Magdeburger Opernwintern im Leipziger Heim, das das vierfüßige Ding damals wohl noch beherbergte.

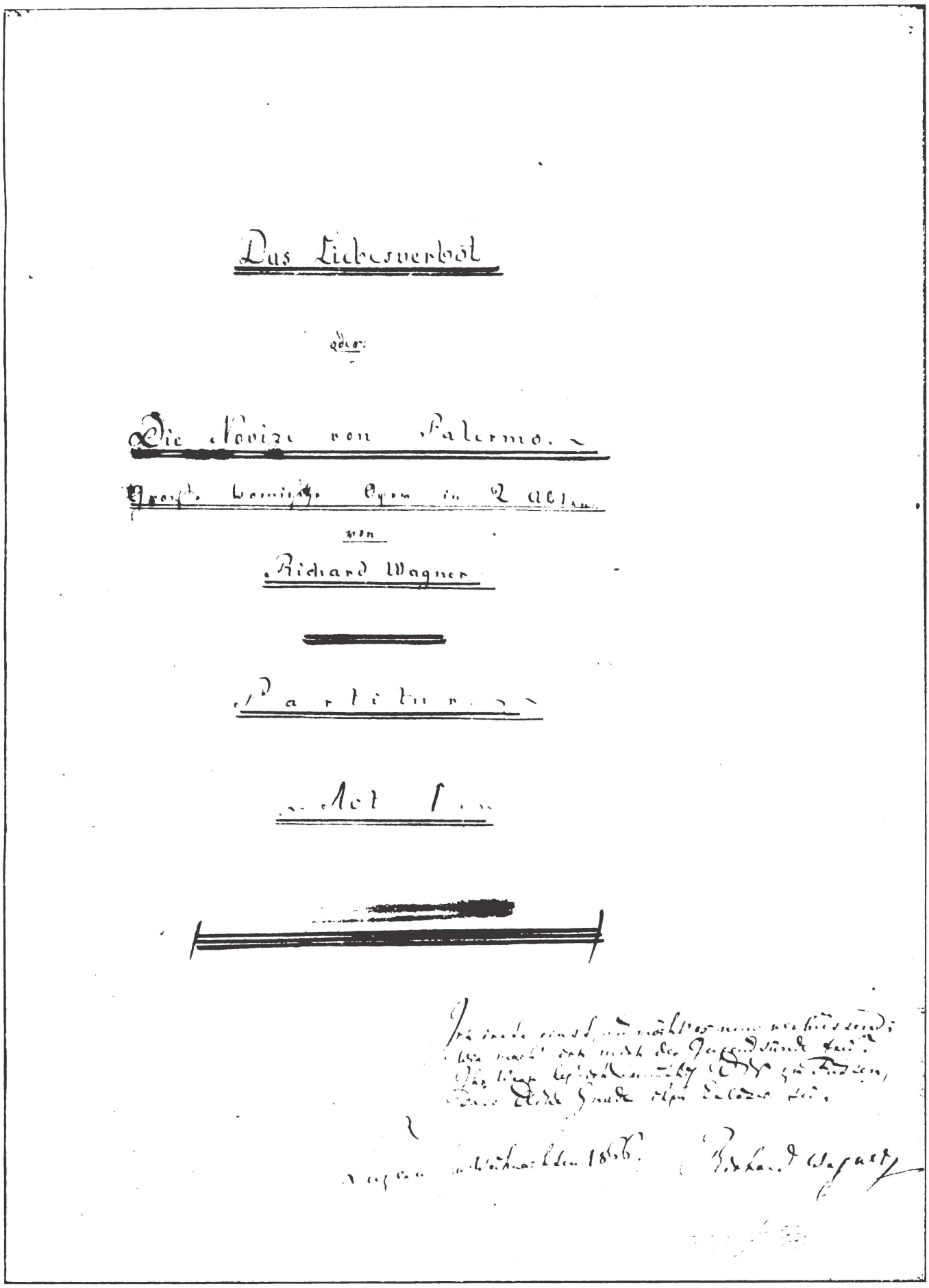
Außer den bitteren Erfahrungen, die mit dem „Liebesverbot“ ihren Abschluß fanden, brachte Wagner aber noch eine andere Frucht aus Magdeburg mit, die ihm zunächst Trost spendete: seine Liebe zu Minna Planer, der er nach Königsberg folgte. Hier ward am 24. November desselben Jahres (1836) Hochzeit gehalten. Und so möge unser Anschauungsmaterial mit noch einem Unikum beschlossen sein, mit der Wiedergabe des rosaseidenen Taschentuches, dem ein besser gemeintes als gelungenes Hochzeitscarmen aufgedruckt ist, und das an der Tafel des jungen Paares „Zur bleibenden Erinnerung“ den Gästen überreicht wurde. Aus den 32 Versen fischen wir die besten heraus; sie lauten:

Wenn dann Dein Gatte hier im Reich der Töne
Uns leitet in der Harmonieen Land:
So stellst Du uns des hohen Dichters Schöne
Lebendig dar im Bild, das er erfand.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten
Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstrasse 107 I.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN


Das Liebesverbot

oder:

Die Novize von Palermo.

Grosse komische Oper in 2 Akten

von

Richard Wagner

Partitur.

1. Act.

Ich habe einst viel süße Weisen vernommen, die mich
wie Zauberklänge mächtig hingenommen, ...

Dresden, im Monat Juli 1836. Richard Wagner

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

DAS TITELBLATT DER ORIGINAL-PARTITUR ZU RICHARD WAGNERS LIEBESVERBOT

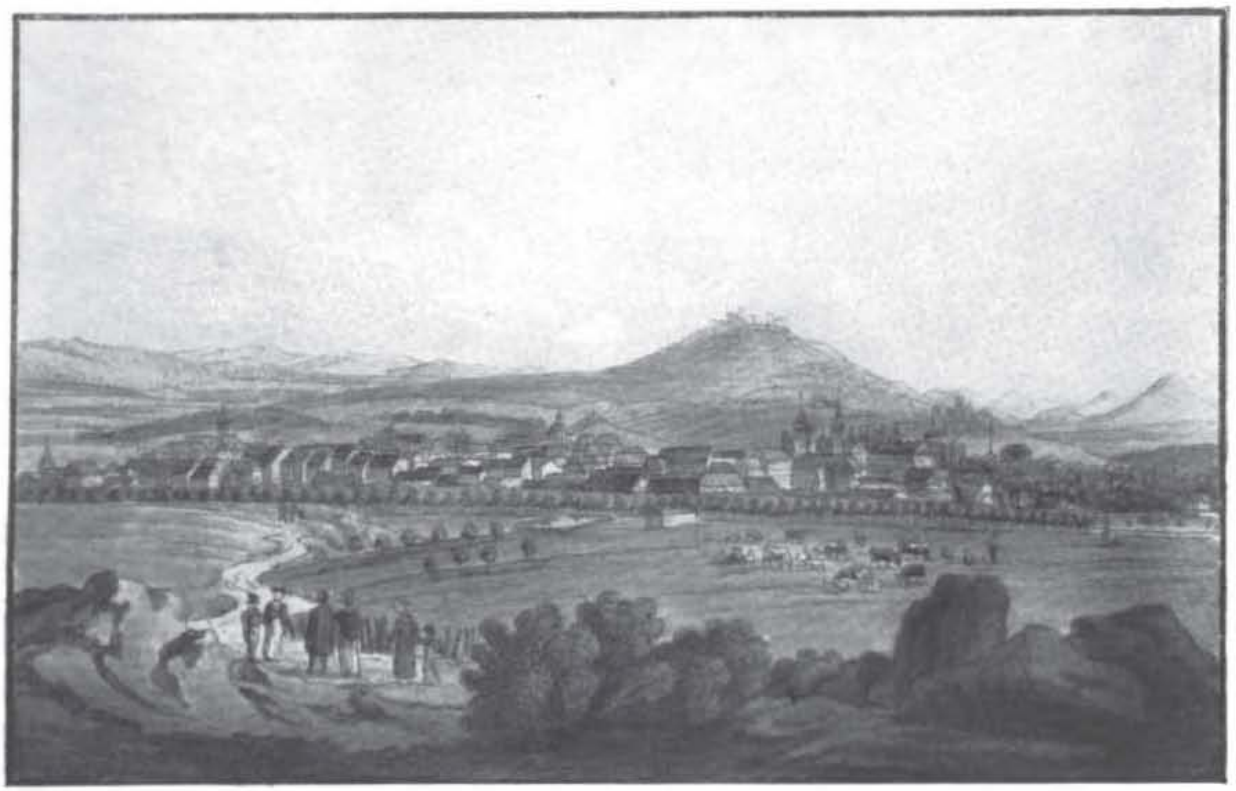
Nachbildung verboten



DIE ERSTE PARTITURSEITE DER OUVERTÜRE
ZU RICHARD WAGNERS LIEBESVERBOT

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Nachbildung verboten



ANSICHT VON TEPLITZ

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



DAS HOTEL KÖNIG VON
PREUSSEN IN TEPLITZ

ZUR GESCHICHTE VON RICHARD WAGNERS LIEBESVERBOT

VIII. 19

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



DIE SCHLACKENBURG BEI TEPLITZ

ZUR GESCHICHTE VON RICHARD WAGNERS LIEBESVERBOT

VIII. 19

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



DAS ERSTE MAGDEBURGER WOHNHAUS RICHARD WAGNERS: MARGARETEN-GASSE No. 2 MIT GEDENKTAFEL

VIII. 19

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



VIII. 19

DIE FASSADE DES ALTEN
MAGDEBURGER STADTTHEATERS

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

(Theateranzeige.) Morgen, Sonntag, den 27sten März, Abonnement suspendu, zu vollen Preisen, jedoch mit Annahme der Abonnement-Billets gegen Aufzahlung, zum ersten Male: Das Liebesverbot, oder: Die Novize von Palermo, große komische Oper in 2 Aufzügen von Richard Wagner.

(Theateranzeige.) Heute, Dienstag, den 29sten März, (Abonnement suspendu, mit vollen Preisen, jedoch mit Annahme der Abonnement-Billets gegen Aufzahlung,) zum ersten Male: Die Novize von Palermo, große Oper in 2 Akten, Composition und Dichtung von Richardt Wagner. Die Direction.

(Theateranzeige.) Heute, Mittwoch, den 30sten März, (Abonnement suspendu, zu vollen Preisen, zum Benefiz für Herrn Musikdirector Richardt Wagner), zum zweyten Male: Die Novize von Palermo, große Oper in 2 Aufzügen, Dichtung und Composition von Richardt Wagner. — (Wegen eintretender Osterfeyertage bleibt das Theater bis zum 3. April, als den ersten Osterfeyertag, geschlossen.)

Ein verehrtes Publikum gebe ich mir hiermit die Ehre zu benachrichtigen, daß heute, am 30sten März, die von mir componirte Oper: Die Novize von Palermo, zu meinem Benefiz, und zugleich als letzte Darstellung unsrer Oper, aufgeführt wird, und bitte daher ein hochzuverehrendes Publikum um eine gütige Theilnahme, wozu ganz ergebenst einladet:

Richardt Wagner, Musikdirector des Magdeburger Stadt-Theaters.



VIII. 19

DIE DREI ANKÜNDIGUNGEN DER ERSTAUFFÜHRUNG UND WIEDERHOLUNG DES LIEBESVERBOTS IN DER MAGDEBURGISCHEN ZEITUNG

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Magdeburg, den 7ten April 1836.

Bester Freund!

Ich schicke Ihnen hier so eine Art Bericht über Magdeburg; es enthält nicht viel sagen d. h. fast gar nichts damit gesagt. Ich habe Ihnen einmal darin angedeutet, – gestern abend Ihnen andeuten zu müssen. Ich konnte es mit dem besten Willen nicht anfangen, einiges über meine eigene Person zu schreiben, – einmal stand ich in einem Missverhältniss und Magdeburg war mir dabei sehr gleichgültig mit einmal werden, gleichviel wie. es lebten mich selbst, also es wundert zu haben, brauchte zu wissen, d. h. dass ich dadurch über meine Oper schreiben [illegible] besonders den Grund, weshalb Niemand Andres darüber schreibt, d. h. dass gar nicht [illegible] Interesse genommen wurde. Bitte sie Dammerjahn nun doch durchlesen und so! Ich glaube übrigens nicht zu viel Ehre mich gesagt zu haben [illegible] Ihnen mal sprechen, dass mein Name nicht d. gegen Niemand genannt werden darf, schaut mir's –

Ich sage Ihr. müssen Sie doch bald einmal wieder in Leipzig, d. finde mich, wenn Sie gehen, jemals dennoch. Ihre gehört es endlich Ihnen!

Adieu, liebster Schumann!

Ihr

Richard Wagner.



VIII. 19

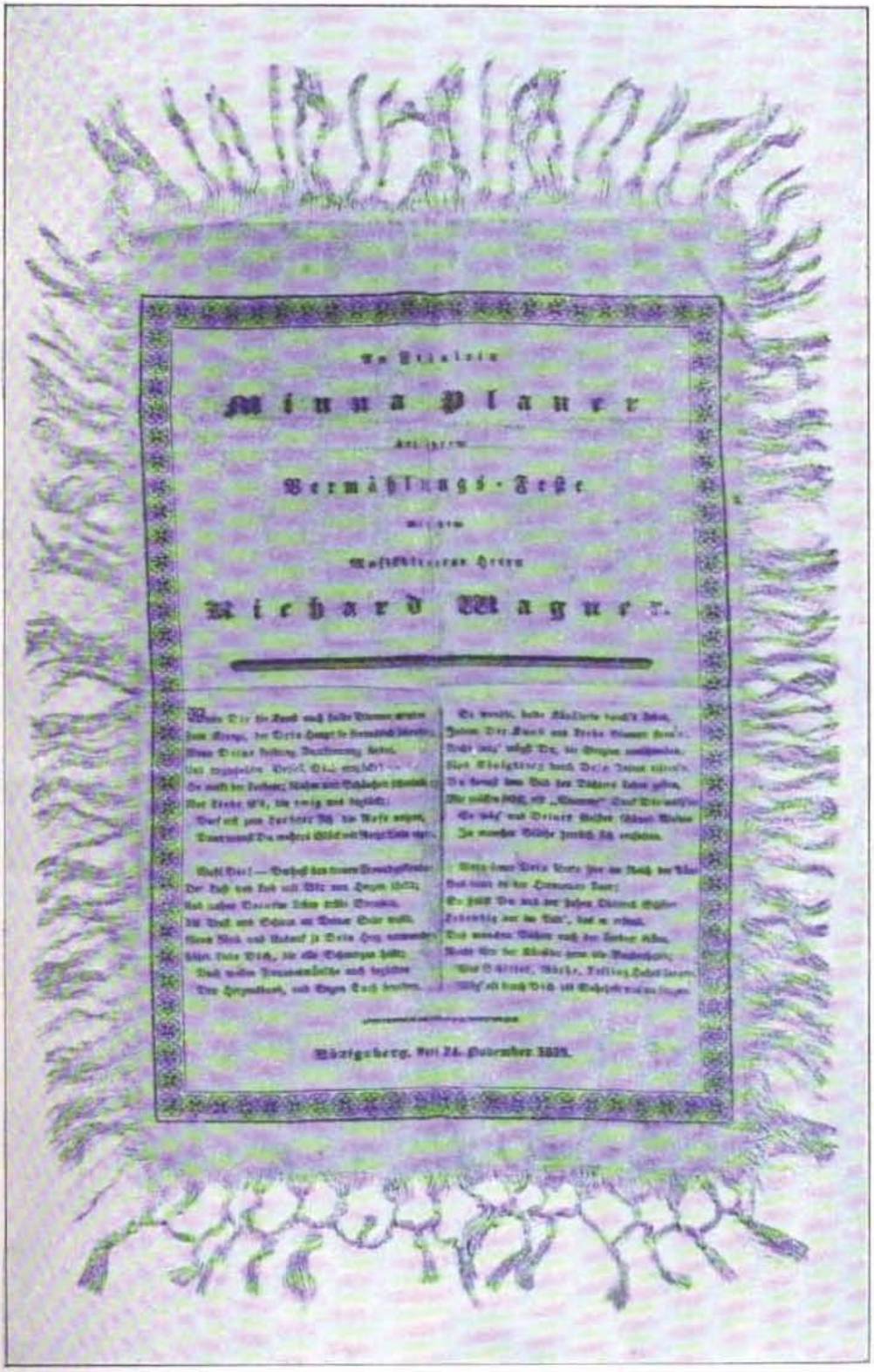
BEGLEITBRIEF RICHARD WAGNERS AN ROBERT SCHUMANN
ZU SEINER KRITIK ÜBER DAS LIEBESVERBOT

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



DAS „JUGENDKLAVIER“ RICHARD WAGNERS

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



FESTGEDICHT ZUR FEIER DER HOCHZEIT
RICHARD UND MINNA WAGNERS,
AUF ROTE DAMASTSEIDE GEDRUCKT

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE MUSIK

Ein großer Künstler gehört der Menschheit an. Alle die ihn lieben, bilden sein Volk; wo er am tiefsten verstanden wird, da ist sein Vaterland.

Herman Grimm

VIII. JAHR 1908/1909 HEFT 20

Zweites Juliheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

INHALT

Dr. Adolf Hess
Zwanzig Briefe P. J. Tschaikowski's
übersetzt und erläutert

Dr. Max Steinitzer
Zum sechszigsten Geburtstag Hugo Riemanns

Wilhelm Altmann
Friedrich Gernsheim

Arthur Smolian
Die zweite Musik-Fachausstellung
(Leipzig, vom 3. bis 15. Juni)

Revue der Revueen

Kritik (Oper und Konzert)

Anmerkungen zu unseren Beilagen

Namen- und Sachregister zum 31. Band der MUSIK

Kunstbeilagen

Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Aus dem Verlag, Eingelaufene Neuheiten) und Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England:
Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

ZWANZIG BRIEFE P. J. TSCHAIKOWSKIS

übersetzt und erläutert von Dr. Adolf Hess-Berlin

Einleitung



ie hier nach dem diesjährigen Märzheft der russischen Zeitschrift „Russkaja Mysslj" zuerst in deutscher Sprache veröffentlichten zwanzig Briefe Peter Iljitsch Tschaikowski's umfassen den Zeitraum von 1873 bis 1893, also fast seine ganze Schaffensperiode bis zum Todesjahr, und sind an den russischen Schriftsteller und Kritiker W. W. Stassow gerichtet, der mit vielen bedeutenden russischen und anderen Musikern, Malern, Schriftstellern und Gelehrten in Beziehungen gestanden und auf den verschiedensten Gebieten einen weitreichenden Einfluß ausgeübt hat.[1])

Tschaikowski's Bekanntschaft mit Stassow begann Anfang des Jahres 1868, bald nachdem Tschaikowski, damals schon Professor am Moskauer Konservatorium, in Petersburg mit dem Musikerkreise moderner Richtung: Balakirew, Rimski-Korsakow, Musorgski, Borodin u. a., die sich damals um Dargomyschski scharten, bekannt geworden war. Wie Modest Tschaikowski in seinem bekannten Buch über den Bruder schreibt, glaubte Tschaikowski anfangs — man weiß nicht recht warum, wahrscheinlich infolge seiner steten Gereiztheit und übermäßigen Vorsicht im Verkehr mit Fremden —, die Petersburger seien ihm nicht wohlgesinnt, und er habe sich vor ihnen zu hüten. Als er dann aber merkte, daß man seinem Talent Gerechtigkeit widerfahren lasse, und mit einzelnen in nähere Berührung trat, besserte sich das Verhältnis. Die Bekanntschaft mit Rimski-Korsakow wurde auf einer Konzertprobe gemacht, als dieser seine „Serbische Phantasie" und Tschaikowski die „Tänze der Kammermädchen" aus seiner Oper „Der Woiwode" dirigierte. Als nach der Aufführung der „Serbischen Phantasie" eine ungünstige Kritik über Rimski-Korsakow erschien, griff Tschaikowski selbst zur Feder und verteidigte in dem Journal „Zeitgenössische Chronik" den Komponisten. Damit war der Bund geschlossen.[2])

Mit Balakirew stand Tschaikowski ebenfalls in gutem Verhältnis; über Borodin als Menschen äußert er sich in einem Briefe (s. unten) bei dessen Tode warm und anerkennend; seinem musikalischen Können scheint er nie ganz gerecht geworden zu sein. Beiden Rubinsteins war er ein treuer Freund; für Nikolas, den weniger bekannten und als Klaviervirtuose bedeutenderen Bruder Antons, bricht Tschaikowski in einer schwierigen Situation eine Lanze.

Ferner finden wir in diesen Briefen begeisterte Ausrufe über Mozart, der Tschaikowski's lyrischem Empfinden besonders nahe stand: „Sterbend möchte ich

[1]) Vgl. den Artikel „Wladimir Stassow †" von Oscar von Riesemann in der „Musik" (Jahrgang 6, Heft 5).

[2]) Auch für Balakirew trat Tschaikowski, wie ich Prof. Kaschkins hochinteressantem (russischem) Buch: „Erinnerungen an Tschaikowski", Moskau 1896, pag. 32 33 entnehme, in derselben Zeitschrift No. 23 warm ein.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

etwas aus seinem ‚Don Juan' oder das Andante aus dem d-moll Quintett hören!" — Wagner wird auf ein erhöhtes Piedestal gestellt; Gounod gelobt und als gefährlicher Rivale auf dem Gebiet der Oper bezeichnet; Schubert und Schumann werden den komponierenden russischen Landsleuten als unerreichte Muster vorgehalten — kurz, aus allem geht deutlich hervor, daß Tschaikowski in seiner Kunst nur eins: das Können gelten ließ. Er war in dieser Hinsicht international.

Vielleicht liegt hier der tiefere, unausgesprochene Grund zu den Gegensätzen zwischen ihm und dem Adressaten der Briefe, Stassow, der in erster Linie für russische, nationale Musik eintritt. Auch sonst finden bisweilen Kontroversen statt, die einerseits aus einer gewissen Bevormundung des Künstlers durch den Kritiker und ihren diametralen Ansichten über die „ganz Großen", andererseits daraus entspringen, daß Tschaikowski, meistens der Nehmende und Dankende, nicht immer mit den Eigenschaften seiner Mitmenschen rechnet.

Offenbar hat Stassow viel für Tschaikowski getan. Immer und immer wieder wendet dieser sich mit der Bitte um Szenarien und Opernsujets an den Freund, und immer wieder findet er bereitwillige Unterstützung, obwohl von all den Szenarien nur eins, das zum „Sturm", benutzt wurde, dessen Musik Stassow gewidmet ist. Gerade das macht diesen Briefwechsel, dessen Stassow'sche Hälfte hier leider nur skizziert werden kann, rein menschlich so erhebend und erfreulich, daß diese beiden Freunde, trotz allen abweichenden Anschauungen, auf einem Gebiet: dem der Förderung der Musik, immer wieder zusammentreffen.

Von Tschaikowski's Opern hielt Stassow nicht viel: ein Teil des „Wakula", „Eugen Onegin" und die „Pique Dame" — das war so ziemlich alles, was ihm Anerkennung abnötigte. Er vermißte in den Opern die „dramatische Leidenschaft", „tiefe musikalische Aufrichtigkeit" und besonders „nationale Selbständigkeit". Dagegen hielt er die c-moll Symphonie, „Romeo", den „Sturm", „Francesca da Rimini", „Manfred" und zum Teil die Vierte Symphonie, ferner das Quartett No. 3 und besonders die Sechste (pathetische) Symphonie für unnachahmliche Muster der Instrumentalmusik. Kurz vor seinem Tode schrieb Stassow über die Sechste Symphonie: „. . . Die Stimmung in dieser Symphonie ist schrecklich und qualvoll; sie läßt den Hörer tiefes Mitleiden mit dem Menschen und Künstler empfinden, der so entsetzliche Qualen erduldet, deren Ursachen uns unbekannt sind. Aber sie stellt das höchste, unvergleichliche Werk Tschaikowski's dar. Seelische Leiden, ohnmächtige Verzweiflung und das trostlose Gefühl, alles verloren zu haben, wofür man lebte, sind hier mit erschütternder Kraft und Deutlichkeit ausgedrückt. Vielleicht ist etwas Ähnliches noch niemals in der Musik dargestellt, und sind solche Szenen tiefen seelischen Lebens noch niemals mit so unvergleichlichem Talent und solcher Schönheit ausgedrückt worden . . ."

Jedenfalls bilden diese Briefe zur Kenntnis von Tschaikowski's menschlicher und künstlerischer Persönlichkeit einen äußerst wertvollen Beitrag; sie zeigen den Autor in seinem innersten musikalischen Empfinden, in den verschiedensten, bisweilen recht schwierigen Situationen bei der Arbeit und im Leben als prächtigen, hilfsbereiten Freund und enthalten Bekenntnisse von erschütternder Aufrichtigkeit.

Der Briefwechsel

beginnt mit einem Schreiben Stassow's vom 30. Dezember 1872. Bald nach dem erwähnten Zusammentreffen mit Tschaikowski bei Rimski-Korsakow sind Stassow drei Themen eingefallen, die er Tschaikowski zur Bearbeitung vorschlägt. Es sind: 1. Shakespeare's „Sturm", 2. Walter Scott's Roman „Ivanhoe" und 3. Gogol's historischer Roman „Taras Bulba". Tschaikowski antwortet:

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

I

Moskau, den 15. Januar 1873

Hochverehrter Wladimir Wassiljewitsch!

Verzeihen Sie, daß ich mit der Antwort und dem Ausdruck aufrichtiger Dankbarkeit für Ihren so lieben und mir so teuren Brief etwas gezögert habe. Als ich ihn las, war ich für alle drei von Ihnen vorgeschlagenen Themen sofort Feuer und Flamme — und mußte ein wenig warten, bis die erste Glut sich etwas abkühlte und ich einem der drei Sujets den Vorzug gab. Ich rief mir, so gut ich konnte, den „Ivanhoe" wieder ins Gedächtnis, las den „Sturm" und „Taras Bulba" nochmals durch, und jetzt ist meine Wahl getroffen: ich bleibe beim „Sturm". An „Taras Bulba" hoffe ich später einmal zu gehen; augenblicklich erscheint mir die Aufgabe zu schwer, und außerdem bin ich jetzt, nachdem ich kürzlich eine russische Oper und eine russisch gefärbte Symphonie geschrieben, mehr für etwas Ausländisches. Also wähle ich den „Sturm", nehme Ihren Canevas und beginne jetzt, Themen und Formen zu ersinnen. Aber ein Umstand stört mich, und ich wäre sehr froh, wenn Sie sich die Mühe machten, mir die Sache zu erklären. Ist im „Sturm" Sturm nötig? d. h. muß man in der Ouvertüre, wo dieser Nebenumstand als Ausgangspunkt der ganzen dramatischen Wirkung zu dienen hätte, eine Vertonung der entfesselten Elemente geben? Ist ein symphonisches Werk, das als Illustration des „Tempest" dienen soll, ohne Sturm nicht etwas sonderbar? Wenn aber Sturm notwendig ist, wo muß er sein, im Anfang oder in der Mitte?

Wenn er nicht nötig ist, kann man dann nicht meine Ouvertüre „Miranda" nennen? Ich fühle, daß alles das Bagatellen sind, über die sich nicht zu reden lohnt. — Sie werden über meine Unkenntnis lachen — aber ich brauche Ihren Rat, um vollständige Klarheit über den Plan zu haben und dann an die Musik zu gehen. Also, wenn Sie eine freie Minute ergattern, machen Sie das Maß Ihrer Güte voll und schreiben Sie mir zwei Worte.

Meine Symphonie ist noch nicht gespielt, wegen des Todes von Helene Pawlowna[1]); die Aufführung geht nächster Tage vor sich, ich bin sehr unruhig und habe etwas Angst wegen der Schwierigkeiten. Sobald sie gespielt ist, sende ich sie Bessel[2]), der sie zunächst Balakirew zur Durchsicht und dann der liebenswürdigen Frau N. N. Rimski-Korsakow

[1]) Die Großfürstin Helene Pawlowna, Begründerin der russischen Musikgesellschaft und Protektorin der Konservatorien in Moskau und Petersburg, starb 1872.

[2]) Tschaikowski's Moskauer Verleger; die Firma existiert noch.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

geben soll. Seien Sie so gut, sie bestens zu grüßen und ebenso ihren lieben Gemahl, über dessen Erfolg ich mich aufrichtig freue.

Leben Sie wohl, bester Wladimir Wassiljewitsch, nochmals besten Dank.

Ihr ergebener P. Tschaikowski

Stassow antwortet am 21. Januar: „Gewiß ist Sturm nötig, unbedingt! Ohne ihn würde die Ouvertüre keine Ouvertüre sein, und der ganze Plan müßte geändert werden. Ich gedachte das Meer zweimal darzustellen: am Anfang und am Ende, zunächst still, dann rasend. Es auslassen und die Ouvertüre ‚Miranda' nennen (nach der weiblichen Hauptgestalt), halte ich für ganz verfehlt." Stassow schickt seine Photographie und erkundigt sich nach Tschaikowski's „Kranich"-(c-moll) Symphonie.

II

Moskau, 27. Januar 1873

Sehr geehrter Wladimir Wassiljewitsch!

Ich bin wirklich in Verlegenheit, wie ich Ihnen für Ihr vorzügliches, im höchsten Grade verlockendes und anregendes Programm danken soll. Ich weiß nicht, wie ich damit fertig werde; jedenfalls bringe ich Ihren Plan in allen Einzelheiten zur Ausführung. Ich möchte Ihnen nur mitteilen, daß meine Ouvertüre nicht so bald erscheint; wenigstens werde ich nichts überstürzen. Eine unheimliche Menge der allerlangweiligsten, prosaischsten Beschäftigungen, darunter der Klavierauszug der Oper[1]), lassen mich nicht so bald jene Minuten seelischer Ruhe finden, die für ein so heikles Werk erforderlich sind. Das Sujet des „Sturm" ist so poetisch, Ihr Plan erfordert so viel künstlerische Fertigkeit und eine so saubere Ausführung, daß ich meine gewöhnliche Ungeduld etwas zügeln und günstige Minuten abwarten will[2]).

Ich danke auch für die Photographie und für die schmeichelhafte Aufschrift und bitte um Erlaubnis, bei der ersten Gelegenheit (d. h. wenn die bestellten fertig sind) die meinige schicken zu dürfen.

Gestern wurde endlich meine Symphonie aufgeführt und hatte großen Erfolg, so großen, daß Rubinstein[3]) sie im 10. Konzert auf Verlangen des Publikums noch einmal spielen lassen will. Aufrichtig gesagt, bin ich mit den ersten drei Teilen nicht besonders zufrieden, während der „Kranich"

[1]) Der Klavierauszug der Oper „Opritschnik" langweilte Tschaikowski so, daß er die Arbeit dann ein paar Bekannten: Hubert und Kaschkin, dem Verfasser der erwähnten Erinnerungen, übertrug.

[2]) Bis zu dieser Stelle ist dieser Brief von Modest Tschaikowski bereits veröffentlicht.

[3]) Gemeint ist immer Nikolas, der Direktor des Moskauer Konservatoriums.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

selbst gar nicht übel herausgekommen ist. Wegen Übersendung der Partitur spreche ich morgen mit Rubinstein; ich muß erfahren, wann unser 10. Konzert stattfindet. Ich möchte nämlich bis dahin einige orchestrale Details verbessern; ich muß wissen, wie viel Zeit das alles erfordert und danach entweder die Partitur sofort schicken, oder das zehnte Konzert abwarten und sie dann Nadeshda Nikolajewna [1]) ganz überlassen. Das wird sich jedenfalls morgen entscheiden.

Laroche [2]) war so liebenswürdig, zu meiner Symphonie extra nach Moskau zu kommen; heute ist er bereits wieder abgereist. Er wird wahrscheinlich in der „Stimme" über sie schreiben, und aus seinem Artikel erfahren Sie dann wahrscheinlich einige Details der Ausführung nur über das Werk selbst. Der Autor des Requiems, Iwanow[3]), sagte mir, daß Sie, Musorgski, Korsakow und Borodin mit seinem Werk sehr zufrieden seien. Ist das wahr? Habe ich mich wirklich gröblich darin getäuscht, daß ich keine Spur wirklichen Talents in seinem Werke fand? Ich danke Ihnen noch einmal, bester Wladimir Wassiljewitsch, für Ihr unschätzbares Programm und widme Ihnen im voraus meine Ouvertüre. Grüßen Sie die ganze Gesellschaft von mir, auch Dmitr. Wassil.[4])

Ihr Sie aufrichtig verehrender P. Tschaikowski

Der nächste Brief Stassows ist nicht erhalten.

III

Moskau, 28. September 1874

Hochverehrter Wladimir Wassiljewitsch!

Ihren lieben Brief beantworte ich Punkt für Punkt.

1. Die Photographie lege ich bei. Rubinstein schickt Ihnen seine nächstens.

2. Der Klavierauszug des „Sturm" in der vorzüglichen 4 händigen Transscription unseres Lehrers am Konservatorium Langer ist im Druck befindlich; deswegen erlaube ich mir, Ihre Bitte um Ausschrift der Episode des Kaliban nicht zu erfüllen, besonders deshalb, weil, wenn sie irgend einen Anspruch auf Bedeutung hat, das nur im Zusammenhang mit dem Vorhergehenden und Nachfolgenden der Fall ist.

[1]) Des Komponisten Rimski-Korsakow Frau.

[2]) G. A. Laroche besuchte mit Tschaikowski das Petersburger Konservatorium, schrieb über ihn und nannte ihn früh „einen neuen Stern am Musikhimmel Rußlands". Zum Teil infolge Laroche's günstiger Urteile wurde Tschaikowski nach Moskau ans Konservatorium berufen.

[3]) M. M. Iwanow, bekannter als Musikkritiker.

[4]) Stassow's Bruder.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

3. Ich würde Ihnen sehr gern die Manuscripte meiner drei Werke geben, habe aber die Originalniederschrift des „Romeo", wenigstens in der Gestalt, die sie nach den auf Drängen Balakirews von mir vorgenommenen Veränderungen und Ergänzungen erhalten hat, nicht aufbewahrt. Was die Symphonie und den „Sturm" betrifft, so existieren sie einstweilen nur in einem Exemplar. Die „Sturm"-Partitur wird bald gedruckt, und dann schicke ich Ihnen mit größtem Vergnügen das Manuscript, das sich jetzt in der Musikgesellschaft in Petersburg befindet. Meine Symphonie aber gehört Bessel, der indessen noch keine Abschrift gemacht hat. Übrigens weiß ich das nicht sicher; ich weiß nur, daß mein Manuscript hier in Moskau in der Bibliothek des Konservatoriums liegt. Wenn eine Abschrift existiert, und Bessel den Druck der Partitur plant, so gebe ich Ihnen mit Vergnügen das Manuscript. Bessel zum Druck drängen möchte ich nicht, weil ich weiß, daß er sich so wie so eine große Last aufgeladen hat. Aber Sie würden mir einen großen Gefallen tun, wenn Sie bei einem Zusammentreffen mit ihm zum Druck raten würden. Ich habe die Symphonie ohne jedes Honorar hergegeben und nehme an, daß ich nicht ohne eine gewisse Berechtigung auf den Druck der Partitur rechnen kann. Jürgenson[1]) druckt wenigstens gegenwärtig meine erste Symphonie, die ohne Frage weniger bekannt ist, als die zweite.

4. Nach Petersburg komme ich wahrscheinlich, aber nicht vor November und besuche Sie dann natürlich.

5. Auf Ihre letzte Frage kann ich aus Gründen, die nicht von mir abhängen, nur antworten, daß ich die Hände nicht in den Schooß gelegt habe. Ich interessiere mich sehr für die neuen Werke, von denen Sie mir schreiben und erwarte ungeduldig ihr Erscheinen.

Zum Schluß leben Sie wohl, Wladimir Wassiljewitsch, und glauben Sie an die aufrichtige Verehrung

Ihres

P. Tschaikowski

Stassow schreibt am 13. November, er hätte soeben in der Konzertprobe im Saale der Adelsversammlung mit Rimski-Korsakow die Musik zum „Sturm" gehört. Beide seien von den Schönheiten hingerissen. Dann bittet Stassow Tschaikowski um biographische Daten. Dieser erwidert:

IV

Sonnabend, 16. November 1874

Hochverehrter Wladimir Wassiljewitsch!

Von Herzen danke ich Ihnen für Ihren lieben, teilnehmenden Brief. Ich habe mit großer Begeisterung und mit angestrengtestem

[1]) Inhaber des bekannten, ebenfalls noch heute existierenden Petersburger Verlags.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Fleiß am „Sturm“ gearbeitet und freue mich deswegen, daß ich mich anscheinend nicht umsonst abgemüht habe. Ihr und Korsakows Lob ist mir äußerst angenehm, da ich ihn sowohl wie Sie herzlich verehre. Gebe Gott, daß ich in Zukunft auch Ihnen einmal so dienen kann, wie dem „Sturm“; das ist mein Herzenswunsch.

Ihrer Aufforderung betr. Lieferung biographischen Materials komme ich nach.

Ich bin 1840 am 25. April im Gouvernement Wjatka geboren. Kam 1852 in die Schule, verließ sie 1859 und trat im selben Jahr beim Departement des Justizministeriums ein, wo ich bis 1863 diente. Mit Musik begann ich mich 1861 zu beschäftigen, wurde Zaremba's[1]) Schüler in der Kompositionslehre, in der Musikgesellschaft. Bei Eröffnung des Konservatoriums 1862 trat ich in Zarembas Klasse; absolvierte sie bei der ersten Entlassung 1865 und ging sofort nach Moskau, wohin man mich, anfangs zu den Kursen der Musikgesellschaft (vor Gründung des Konservatoriums) und dann ins Konservatorium selbst zu kommen aufgefordert hatte. Mein erstes Opus: eine Kantate auf Schillers Ode an die Freude (meine Examensarbeit)[2]) wurde im Schlosse Helene Pawlownas[3]) im December 1865 vorgeführt. 1866 folgten eine Konzertouverture[4]) (im Kologriwow-Konzert und in Moskau gespielt) und die 1. Symphonie.

1867 die Ouverture zur dänischen Nationalhymne; 1868 die Oper „Der Woiwode“[5]) und die Symphonie „Fatum“. 1869 die Oper „Undine“. 1870 die Ouverture zu „Romeo und Julia“. 1871 das 1. Quartett. 1872 die Oper „Opritschnik“, die Kantate zur Eröffnung der polytechnischen Ausstellung, und die 2. Symphonie. 1873 der „Sturm“ und das 2. Quartett.

Leben Sie wohl, bester Wladimir Wassiljewitsch. Ich drücke Ihnen kräftig die Hand. Grüßen Sie den lieben Nikolas Andreewitsch[6]) von mir.

In aufrichtiger Verehrung

Ihr

P. Tschaikowski

Sagen Sie bitte Korsakow, daß ich ihm über alle Einzelheiten seiner Symphonie, die im 3. oder 4. Concert gespielt wird, berichten werde.

[1]) N. J. Zaremba, Professor für Theorie am Petersburger Konservatorium.

[2]) Diese Kantate für Solo, Chor und Orchester ist erhalten und noch nicht gedruckt. Dabei äußerte Tschaikowski sich kurz vor seinem Tode darüber: er halte sie für durchaus kein schwaches Werk und hätte sie gern gedruckt gesehen.

[3]) Die oben erwähnte Großfürstin.

[4]) Auch diese Ouvertüre ist im Manuskript erhalten und noch nicht gedruckt.

[5]) Die Partitur dieser Oper (op. 3) wurde im ganzen fünfmal gespielt und dann mitsamt den Hauptpartieen der Oper vernichtet. Was erhalten ist, repräsentiert nur einen Abklatsch. Siehe darüber Modest Tschaikowski, Bd. I.

[6]) Rimski-Korsakow.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Stassow schreibt am 8. Dezember 1876 über Shakespeare's „Othello". Tschaikowski möge seine Offenheit verzeihen, aber er fürchte, dieses gewaltige Werk gehe über Tschaikowski's Kraft; es entspreche nicht seinem Charakter und Talent. Er hätte so vieles Reizende, Prächtige an ihm wahrgenommen, aber nie die Fähigkeit, in der Musik etwas Mächtiges, Kolossales, riesige Leidenschaften auszudrücken. Es gebe so viele andere geeignetere Sujets, z. B. „Francesca da Rimini" usw.

Dann schickt Stassow ein Szenarium zu einer kleinen symphonischen Dichtung: „Der dumme Johann". Tschaikowski erwidert:

V

Moskau, 11. December 1876

Hochverehrter Wladimir Wassiljewitsch!

Vielleicht haben Sie Recht mit der Annahme, daß Othello über meine Kräfte geht; es ist aber auch nicht ausgeschlossen, daß Sie sich irren. Ich schätze Ihren Verstand, Ihr künstlerisches Feingefühl, Ihre vielseitige und umfassende Bildung sehr hoch, aber trotzdem ist Ihr Urteil (Offenheit gegen Offenheit) über die Stärke der schöpferischen Kraft bisweilen nicht absolut richtig.

Ich habe Sie sehr im Verdacht, daß Sie die Kraft, die Sie mir nicht zutrauen, bei den Herren Musorgski, Schtscherbatschew, Ladyshenski u. s. w. voraussetzen. Haben Sie mir nicht geschrieben, Schtscherbatschew hätte nach Schumann das beste Klavierstück komponiert? Schumann und Schtscherbatschew!!! Jemand der in einem Atem zwei so inkommensurable Größen wie diese zusammenstellen kann, muß auch die mindestens ebenso lächerliche Nebeneinanderstellung Shakespeare und meine Wenigkeit gestatten. Aber ich wiederhole, verehrter Wladimir Wassiljewitsch, es ist sehr wohl möglich, daß Sie Recht haben.

Trotzdem erbitte ich nicht nur, sondern fordere die Erfüllung Ihres Versprechens. Der Same der Shakespeareschen Tragödie ist jetzt auf den Boden meiner musikalischen Erfindung gefallen und ich kann garnicht anders, als den Othello schreiben. Was kann aber Gutes dabei herauskommen, wenn ich selbst ein Szenarium zusammenzimmere, oder mich an den ersten besten Skribenten wende!

Ich bin tief, fest überzeugt, daß von allen mir bekannten Persönlichkeiten nur Sie allein im Stande sind, ein richtiges Othello-Szenarium zu skizzieren. Einmal kennen und verstehen Sie Shakespeare ausgezeichnet, andererseits sind Sie vollkommen mit den Anforderungen an ein Opernszenarium vertraut. Offenbar muß Othello in Bezug auf die Szenenfolge verändert, szenischen Anforderungen angepaßt werden. Hier und da etwas zu kürzen, vielleicht sogar wesentlich abzuändern scheint mir unumgänglich. Es ist eine heikle Aufgabe. Ich habe jetzt einige schlaflose Nächte ver-

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

bracht, mir mein Szenarium ausgemalt und doch nichts zu Wege gebracht. Sie aber können es, und ich bin fest überzeugt, Wladimir Wassiljewitsch, Sie werden mir Ihre Unterstützung nicht versagen. Ihren Brief habe ich mit fieberhafter Ungeduld erwartet; mit noch größerer warte ich auf den folgenden.

Der „dumme Johann" ist reizend. Aber ich kann mich jetzt für nichts als Othello begeistern. Daß ich Ihr reizendes Programm benutze, ist zweifellos — aber nur jetzt nicht.

Vielleicht verzeihen Sie mir den nicht gerade höflichen Ton im Anfang des Briefes. Ich bin diese ganze Zeit über den Mißerfolg des „Wakula"[1]) schrecklich verstimmt und erregt.

In aufrichtiger Verehrung und mit Dank im voraus

P. Tschaikowski

Stassow repliziert unverzüglich: Schöpferische Kraft habe ich stets bei Ihnen gefunden und werde sie stets finden, aber mir scheint, Ihr Talent ist mehr für das Weiche, Graziöse, für den Ausdruck von Liebe, Leidenschaft, Spuk usw. geschaffen als für Aufgaben, die eine mächtige, robuste Kraft erfordern. Ich will gern zugeben, daß ich mich hierin, wie in vielem anderen, irre; jedenfalls wollte ich Ihnen nichts Unangenehmes, Ihr Talent Herabsetzendes sagen.

Schtscherbatschew und Ladyshenski werde ich stets für bemerkenswerte Talente halten.

Darauf schreibt Tschaikowski:

VI

Moskau, 19. December 1876

Hochverehrter Wladimir Wassiljewitsch!

Vor allem möchte ich wegen der etwas scharfen und unhöflichen Ausdrücke, die ich mir in meinem Briefe erlaubt, um Entschuldigung bitten. Wenn Sie auch sagen, daß Sie mir keine Vorwürfe machen und Ihre wirklich himmelblaue Sanftmut durch Mitteilung eines kurzen und vorzüglichen Szenariums bewiesen haben, schäme ich mich dennoch hauptsächlich weil ich in der Hitze Ihre Worte nicht richtig verstanden habe. Also verzeihen Sie mir und nehmen Sie meinen aufrichtigen Dank entgegen!

[1]) Als Preisarbeit der Russischen Musikgesellschaft zum Andenken an die Großfürstin Helene Pawlowna zu Polonski's Libretto im August 1874 beendet und von sechs eingereichten Arbeiten mit dem ersten und zweiten Preise gekrönt. In Rubinsteins Wohnung Freunden vorgespielt und infolge Tschaikowski's schlechten Spiels kühl aufgenommen. 1876 im Marinski-Theater in Petersburg aufgeführt und von einem szenischen Mißgeschick: Fehlen des Schneesturms auf der Bühne (aus Sparsamkeitsgründen!) betroffen, bis 1881 dann 17 mal aufgeführt und dann abgesetzt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Jetzt gehe ich an die Durchsicht Ihres Szenariums. Das nenne ich einen stumpfsinnigen und erfindungsarmen Verstand besitzen! Worüber ich einige Nächte ganz umsonst gebrütet habe, da ich mich nicht entschließen konnte, auch nur ein Jota an der dramatischen Entwicklung der Handlung zu ändern, während ich doch andererseits die Notwendigkeit von Kürzungen und Änderungen einsah — das haben Sie mit einem Hieb zuwege gebracht. Im allgemeinen bin ich von Ihrem Plan entzückt; im einzelnen erlaube ich mir folgende Bemerkungen:

1.) Halten Sie es nicht für möglich, die ganze erste Szene auf der Straße fortzulassen und direct mit der Ratsversammlung zu beginnen?

Erstens muß man zwischen den beiden Bildern einen Zwischenakt einschieben, da Brabantios Diener sich in venetianische Edelleute umkleiden müssen. Ein solcher Zwischenakt ist aber nicht wünschenswert.

Zweitens ist die Verwicklung des Dramas genügend erklärt, wenn Brabantio in die Ratsversammlung gelaufen kommt, das Verschwinden Desdemonas erzählt, dann Othello, der aus Gründen des Krieges gerufen ist, seine Erklärung abgiebt, dann Desdemona erscheint u. s. w. wie im Drama.

2.) Halten Sie es nicht für möglich, daß Jago schon im 1. Akt, z. B. nach der Ratsversammlung, allein bleibt und in einem längeren Monologe sich und seine Absichten vor dem Publikum enthüllt? Bei Ihnen offenbart Jago seine reizenden Charaktereigenschaften erst in der Unterhaltung mit Rodrigo, als sie bereits auf Cypern sind. Dabei will mir scheinen, daß die gegenseitigen Beziehungen der handelnden Personen dem Zuschauer schon im 1. Akt, in Venedig, bis ins kleinste Detail auseinandergesetzt werden müssen. Dann muß sich auf Cypern mit unwiderstehlicher Kraft das Drama abspielen, dessen Knoten bereits in Venedig geschürzt ist.

3.) Das Taschentuch erscheint in Ihrem Szenarium als nebensächliches Moment. Ein sehr heikler Punkt! Die Schnupftuchgeschichte wie bei Shakespeare mit Othellos Kopfschmerzen beginnen — das macht sich in der Oper nicht gut. Dabei muß die ganze Tuchgeschichte möglichst auffallend, plastisch herausgearbeitet werden. Das Gespräch darüber muß nicht im 3. Akt, wie bei Ihnen, sondern im 2. stattfinden. Dann muß im Anfang des 3. Aktes Emilia vor Cassios Auftreten mit der Serenade ausführlich erzählen, wie Jago sie gebeten hat, ihm dieses Tuch zu verschaffen, wie sie es zufällig bekam u. s. w.

4.) Im 3. Akt, wenn Othello Desdemona mit Cassio trifft, muß er (meiner Meinung nach) hinterher mit Jago nicht (wie bei Ihnen) von Geschäften sprechen, sondern sofort in Jago dringen, warum er gesagt: „Das gefällt mir nicht.“ Dieses „Gefällt mir nicht“ ist der erste Funke, den Jago in Othellos Seele schleudert und der sofort den Brand

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

entfacht. Über Geschäfte zu reden ist da nicht angebracht. Natürlich läßt Othello seiner Eifersucht nicht sofort die Zügel schießen, aber der erste Impuls ist trotzdem schrecklich, und Othello ist nicht der Mann danach, solche Bemerkungen, wie sie Jago ihm so giftig beibringt, unbeachtet zu lassen.

5.) Kann man im 4. Akt nicht ohne Bianka auskommen und die Taschentuchszene ohne sie arrangieren? Kann zum Beispiel nicht Jago das Tuch zum Beweise von Desdemonas Untreue bringen? Othello glaubt ihm ja unbedingt, und das Tuch kann das materielle Beweisstück sein, das Othello schon früher von Jago forderte! Ist solches Abweichen von Shakespeare möglich? Sie sind z. B. ausgezeichnet ohne Montano fertig geworden, worauf ich niemals gekommen wäre. Ich wäre sehr froh, wenn Bianka nicht wäre. Dafür muß Emilia eine Hauptrolle werden.

6.) Die zweite Szene des 4. Aktes (Rodrigos Tod) würde ich sehr gern auslassen.

7.) Das Einzige, was mir an Rossinis Othello gefällt, ist, daß seine Oper mit Desdemonas und Othellos Tod endet, ohne die Lösung Shakespeares.

Künstlerische Rücksichten fordern wohl, daß in meiner zukünftigen Oper Jago den Lohn für seine Schandtaten erhält, daß Emilia getötet wird usw. Die ganze Szene nach Emilias Auftreten ist in musikalischer Hinsicht ungewöhnlich schwer und kaum notwendig.

Das wären einige Fragen, um deren Beantwortung ich bitten möchte.

Aber machen Sie sich nicht die Mühe, das brieflich zu tun. Nehmen Sie sie ad notam und schlagen Sie mir meine folgende dringende Bitte nicht ab. Ich möchte schrecklich gern, daß sie schon in allernächster Zeit an die Einzelheiten des Szenariums gingen. Ich kann Ihnen nur sagen, daß ich in keinem Punkt von Ihrem Plan abweiche. Ich drücke Ihnen kräftig die Hand, verehrter Wladimir Wassiljewitsch.

Ihr dankbarer P. Tschaikowski

Erst am 30. Januar 1877 schreibt Stassow: Er sei wegen Arbeitsüberbürdung noch immer nicht zum Othello gekommen. Wahrscheinlich hätte Tschaikowski inzwischen einen anderen Librettisten gefunden; dieser könnte ja sein, Stassow's, kurzes Szenarium benutzen. Dann antwortet er auf Tschaikowski's Fragen und erklärt sich bereit, ihm, so schwer es ihm auch würde, zu helfen.

VII

9. Februar 1877

Hochverehrter Wladimir Wassiljewitsch!

Erstens bin ich Ihnen durchaus nicht böse. Nachdem ich so lange keinen Brief von Ihnen bekam, glaubte ich, was sich ja auch bewahrheitet hat, daß Sie keine Zeit hätten. Ich muß Ihnen noch sagen, daß ich vor

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ostern in Familienangelegenheiten in Petersburg weilte und buchstäblich keine Zeit fand, Sie zu besuchen, um Ihnen zu danken und Sie an mich zu erinnern. Auf dem Rückwege beschloß ich sofort nach meiner Ankunft Ihnen zu schreiben; als ich aber ins Konservatorium kam, fand ich Ihren lieben Brief, der mich vollständig beruhigte.

Ich muß unbedingt Ihr Szenarium des 2., 3. und 4. Aktes haben. Nur beim 1. Akt komme ich ohne Ihre geneigte Mitwirkung aus. Je eher ich die 3 Akte bekomme, um so besser. Daraus folgt natürlich nicht, daß ich Anspruch darauf mache, Sie sollen alles stehen und liegen lassen und an den Othello gehen. Wann es Ihnen paßt und wie — jedenfalls kann ich ohne Ihr Szenarium der letzten 3 Akte nichts anfangen und warte geduldig, aber hartnäckig. Entschuldigen Sie meine Zudringlichkeit, bester Wladimir Wassiljewitsch, aber Sie sind mir unbedingt nötig, und Ihre große Güte läßt mich hoffen, daß Sie mir nicht zürnen.

Ich muß unbedingt in nächster Zeit einmal nach Petersburg, um 1.) Rossi[1]) als Othello zu sehen und 2.) Sie aufzusuchen.

Also auf Wiedersehen! Wenn bis zu meiner Ankunft etwas vom Szenarium fertig ist, würde ich mich sehr, sehr freuen.

In aufrichtiger Verehrung Ihr dankbarer

P. Tschaikowski

Vielleicht gab Tschaikowski, nachdem er Rossi als Othello gesehen, seinen Opernplan auf. Jedenfalls bat er Stassow um ein neues Opernsujet. Dieser schickte ihm dann unterm 21. März ein Szenarium nach dem Roman „Cinq-Mars“ von Alfred de Vigny.

Tschaikowski antwortet:

VIII

8. April 1877

Soeben erfahre ich von Nikolai Gregorowitsch [Rubinstein], daß Sie nicht verstehen, warum ich auf Ihren Brief, hochverehrter Wladimir Wassiljewitsch, so lange nicht geantwortet. Die Sache ist die, daß Ihr Brief vom 21. März, der hier wahrscheinlich am 22. oder 23. März angekommen ist, mich nicht mehr angetroffen hat. Am Palmsonntag, d. 20. März, fuhr ich von Moskau ins Gouvernement Kiew und kehrte erst letzten Dienstag von dort zurück. Im Konservatorium fand ich Ihren Brief, verschlang ihn förmlich, konnte mich aber nicht entschließen, sofort zu antworten, weil ich dem ersten Eindruck nicht traute und ihn erst prüfen wollte. Ihr (übrigens vortrefflich zusammengestelltes) Szenarium aus Alfred de Vigny's „Cinq-Mars“ hat mir nicht etwa mißfallen, sondern mich fast erschreckt, weil ich mich ihm nicht gewachsen fühle. Es erschien mir zunächst zu bunt, zu sehr mit allen möglichen Effekten gespickt, zu

[1]) Ernesto Rossi, der berühmte, 1896 gestorbene italienische Tragöde.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

kompliziert und umfangreich. Ich wiederhole, ich traue dem ersten Eindruck nicht unbedingt und habe seitdem Ihr Sujet mehrmals durchgelesen und durchdacht. Jetzt bin ich definitiv zu der Überzeugung gekommen, daß der Kardinal meiner musikalischen Organisation nicht entspricht. Es wird mir sehr schwer, Ihnen genau zu erklären, wonach mein Herz sich sehnt. Ich brauche ein Sujet, in dem ein dramatisches Motiv vorherrscht, z. B.: Liebe (Mutter- oder geschlechtliche — das ist einerlei), Eifersucht, Ehrgeiz, Patriotismus u. s. w. Ich möchte gern ein intimeres, bescheideneres Drama haben, als das ungeheure, historische Werk, in dem der Adel, die Selbstaufopferung Cinq-Mars', die Hinterlist Richelieu's, die Schwäche des Königs, die Unbeständigkeit Marias, das Märtyrertum Grandier's, die Ergebenheit des Abbés, die Niedrigkeit des Vaters Josef zusammen ein kolossales Werk bilden, das ein kolossales Talent und, falls eine Oper daraus gemacht wird, ein kolossales Theater mit kolossalem Personal u. s. w. verlangt! Ich spreche garnicht von einigen szenischen Einzelheiten, die, wenigstens bei uns in Rußland, ganz unmöglich sind, wie z. B. die Beichtszene. Und schließlich, Wladimir Wassiljewitsch, macht mich Gounod's Oper unruhig. Ihr geringschätziges Urteil über diesen Komponisten ist nicht gerechtfertigt. Auf dem Gebiet der Oper ist er ein mächtiger Rivale. Ich weiß, daß Sie, der Sie Mozarts Opern so von oben herab behandeln, über das lachen werden, was ich jetzt sage. Aber meiner unbedingten Überzeugung nach ist Gounod ein erstklassiger Meister, wenn auch kein erstklassiges, schöpferisches Genie. Auf dem Gebiet der Oper glaube ich, daß mit Ausnahme Wagners keinem lebenden Komponisten die Nebenbuhlerschaft Gounod's gleichgültig sein kann. Was mich angeht, so würde ich mich glücklich schätzen, wenn ich eine nur halb so schöne Oper wie den „Faust" schreiben könnte. Also, bester Wladimir Wassiljewitsch, haben Sie meinen aufrichtigsten, wärmsten Dank für Ihre Mühe und die gütige Bereitwilligkeit, mit der Sie mir zu Hülfe kommen. Aber gleichzeitig müssen Sie entschuldigen, daß ich mich zur Benutzung eines so geschickten und effektvollen Szenariums nicht entschließen kann. Ich fühle mich doppelt schuldig vor Ihnen.

Bei all Ihrer vielseitigen Beschäftigung haben Sie nicht abgelehnt, zwei ganze Szenarien für mich zu schreiben, und ich habe nicht eins von ihnen benutzt! Glauben Sie mir, daß ich das sehr, sehr hoch schätze, und wenn ich meine Dankbarkeit nicht genügend ausdrücke, so rührt das daher, daß ich es nicht verstehe. Und trotzdem bin ich so unbescheiden, Sie zu bitten, wenn Sie einmal zufällig auf ein für mich passendes Szenarium stoßen, teilen Sie es mir mit.

Damit drücke ich Ihnen kräftig die Hand und bitte noch einmal um Entschuldigung. Soll ich Ihnen das Szenarium zurückschicken?

Ihr P. Tschaikowski

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Soeben habe ich den ganzen ersten Akt von Mozarts „Don Juan" durchgespielt, über den Sie sich so ungnädig äußern. O, wie bedaure ich Sie! Wie tun mir alle musikalisch empfänglichen Leute leid, die die Fähigkeit verloren haben, diese göttliche Schönheit und Einfachheit zu genießen! Sterbend möchte ich etwas aus dem „Don Juan" oder das Andante aus seinem d-moll Quintett hören.

Stassow verantwortet sich am 27. April; er bittet zunächst um Rücksendung des Kardinal-Szenariums, da er mit solchen Szenarien Tschaikowski entschieden keinen Gefallen erweise. Bezüglich Gounod's und Mozarts unterwirft er sich ironisch Tschaikowski's Bedauern. Gounod's Musik sei eine Vereinigung von Banalität und Sentimentalität, und das Gute und Poetische wäre unter der Menge des anderen äußerst gering. An Mozart gefalle ihm die italienische Süßigkeit nicht; das Stärkere, Männlichere verdanke Mozart Gluck.

Zum Schluß erwartet Stassow mit Ungeduld ein neues Instrumentalwerk Tschaikowski's. Dieser schreibt ihm:

IX

29. April 1877

Ich kann entschieden nicht begreifen, hochverehrter Wladimir Wassiljewitsch, wie Sie zu dem Schluß kommen, daß Sie mir mit Szenarien „keinen Gefallen erweisen". Ich glaube nicht daran. Im Gegenteil, ich glaube, daß Sie mir einen großen Dienst erweisen. Wenn Sie nur gut suchen wollten, würden Sie schon etwas finden, das meiner musikalischen Individualität besser zusagt. Wundern Sie sich wirklich, daß ich das von Ihnen vorgeschlagene Libretto ablehne? Sagen Sie bitte, wie kann dieses heroisch-historisch-religiös-politisch-melodramatisch-tragische Sujet mich reizen, wo ich, nach Ihrem eigenen Urteil, ausschließlich dem Ausdruck zarter Liebesgefühle zuneige? Und warum nehmen Sie an, daß wir, nachdem Sie es einmal nicht getroffen, zu dem „einfachen Resultat" kommen, wie Sie sich ausdrücken — daß Sie mir keinen Dienst erweisen? Nein, ich schätze Ihre Bildung, Ihre Belesenheit und Kenntnis der Literaturen aller Völker und Zeiten sehr hoch. Wenn Sie nur wollen, finden Sie sicher etwas. Etwas anderes ist es mit Ihrem musikalischen Urteil. Es setzt mich wenig in Verlegenheit und ich messe dem Umstande keine große Bedeutung bei, daß Sie mir nicht die Fähigkeit zutrauen, eine gute Oper zu komponieren. Jemand, der die reizende Oper Gounod's „einen Haufen Mist" nennt und sich dabei an dem musikalischen Schaffen der Herren Schtscherbatschew, Ladyshenski e tutti quanti berauscht; jemand, der vom größten aller musikalischen Genies behauptet, er sei unausstehlich, in der Schule besch[1]); jemand, der eines Tages in meiner Gegenwart von irgend einer Romanze Borodins gesagt, sie sei wie Schuberts „Erlkönig", nur hundert Mal besser, und von einem Stück

[1]) russisch: opakoschtschen, deutsch nur anzudeuten.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Schtscherbatschews, es sei den besten Kompositionen Schumanns ebenbürtig; jemand, der von allem, was ich geschrieben, hartnäckig nur einige Stellen aus meinen zwei symphonischen Werken anerkennt und mir nicht ein warmes Wort über meinen „Wakula“ gesagt hat, den ich am höchsten stelle — der kann mich nicht von meinem Wege abbringen. Auf diesem Wege aber liegt eine Station, das ist — die Oper, und was Sie, verehrter Wladimir Wassiljewitsch, mir auch über meine Unfähigkeit zu dieser Art Musik sagen mögen: ich gehe meinen Weg und lasse mich nicht irre machen. Aus allem, was Sie mir schreiben, ziehe ich nur den traurigen Schluß, daß Sie sich nicht um mich bemühen und nicht suchen wollen. Das ist sehr betrübend, aber meine Oper schreibe ich doch.

Was unseren Streit über Mozart anlangt, so gebe ich Ihnen darin Recht, daß ein Disput hierüber zu nichts führt. Ich habe den Zank auch nicht begonnen. Ich habe Sie nur bedauert; Sie haben sich mit meinem Bedauern „friedlich abgefunden“ (wie Sie schreiben) — und weiter wünsche ich nichts. Ich möchte Ihnen nur noch sagen: bei einem Zusammentreffen mit Ihnen, das mir stets sehr erwünscht ist, da ich, abgesehen von unseren differierenden musikalischen Urteilen, Ihre ausgezeichneten Eigenschaften als Mensch und Schriftsteller stets hoch schätzen werde, möchte ich nicht gern all die Bemerkungen hören, die in Ihrem Kreise über Musik überhaupt und Mozart insbesondere getan werden. Ihre Äußerungen über Mozart sind für mich kränkend, denn ich bin Musiker und ebenso „von der Schule besch“ wie Kollege Mozart.

In aufrichtiger Verehrung Ihr ergebener

P. Tschaikowski

Diesen Brief beantwortet Stassow mit anerkennenswerter Mäßigung am 5. Mai: „Ich bin stets bereit, für Sie zu arbeiten; befehlen Sie mir nur: was — damit wir nicht die Zeit vergeuden.“ Am 26. Juni schreibt Stassow Tschaikowski begeistert über seine „Romeo und Julia“-Ouvertüre und bietet ihm gleichzeitig zwei neue Themen an: „Antonius und Kleopatra“ und „Hero und Leander“.

Hierauf scheint Tschaikowski nicht geantwortet zu haben. Es folgen seine plötzliche Heirat, schwere Krankheit und Reise ins Ausland. Der Briefwechsel stockt jetzt eine Zeitlang und beginnt erst wieder 1879, wo Tschaikowski sich seines alten Bekannten erinnert. Er schreibt ihm:

X

Clarens, 18. Januar 1879

Adresse: Suisse, Canton de Vaud, Clarens, Villa Richelieu.

Hochverehrter Wladimir Wassiljewitsch!

Ich wende mich mit einer sehr heiklen Bitte an Sie. Es handelt sich darum, N. G. Rubinstein und gleichzeitig der Musik in Rußland

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

einen Dienst zu erweisen. Obgleich ich (nach dem Ton Ihrer Korrespondenzen aus Paris)[1]) Grund habe, geringe Neigung zu Rubinstein betreffenden Diensten bei Ihnen anzunehmen, so zweifle ich doch andererseits keine Minute an Ihrer Anhänglichkeit an die Musik. Nach den Fällen, in denen ich mit Ihnen in Berührung gekommen bin und Ihre Hilfe benutzt habe und nach dem, was ich aus Anderer Munde von Ihnen weiß, besonders aber aus meinem Gefühl heraus bin ich überzeugt, daß in Ihrer Brust ein warmes, gutes Herz schlägt und daß Sie sich jedenfalls nicht verächtlich gegen meine Bitte verhalten und an dem Schicksal der Musik in Moskau, der eine große Gefahr und ein unersetzlicher Verlust drohen, lebhaften Anteil nehmen. Wahrscheinlich ist Ihnen die systematische Hetze, deren Gegenstand seit einiger Zeit N. G. Rubinstein von Seiten der russischen Presse geworden ist, nicht unbekannt. Als Rubinsteins gefährlichster und unversöhnlichster Feind erscheint leider die „Nowoje Wremja". Schon als ich im Herbst in Rußland weilte, war ich über den Abgrund von Verleumdungen und Kränkungen, denen Rubinstein in der Presse ausgesetzt war, empört und wollte etwas zu seiner Verteidigung unternehmen. Aber damals wußte ich noch nicht, wie die Sache anzufangen wäre und außerdem glaubte ich, daß die Hartnäckigkeit, mit der die Zeitungen über ihr Opfer herfielen, aus Mangel an Material schon nachlassen würde. Aber es stellt sich heraus, daß für anonyme gehässige Angriffe stets Material vorhanden ist. Man schreibt mir, daß die Herren Feuilletonisten mehr denn je in der edlen Kunst wetteifern, einem Menschen, der jedenfalls für seine uneigennützigen, energischen und vieljährigen Dienste, die er der russischen Kunst erwiesen, die Verehrung der Gesellschaft verdient, ganze Schmutzhaufen ins Gesicht zu werfen. Die Art und Weise der Angriffe ist sehr einfach. Man nimmt einen xbeliebigen einzelnen Fall, erzählt ihn in absichtlich gehässigem Ton, rückt ihn in möglichst ungünstige Beleuchtung, fügt die allerschmutzigsten Beweggründe hinzu und unterbreitet ihn den Lesern, die nichts Anderes daraus folgern können, als daß Rubinstein ein stumpfsinniger, gemeiner, ehrloser und grausamer Mensch sei. Um allem die Krone aufzusetzen, versteckt sich der Ankläger unter der Maske der Anonymität, so daß man anständiger Weise mit ihm nicht polemisieren kann; denn anstatt sachlich zu antworten, nimmt er seine Zuflucht zu neuen Verdächtigungen und bleibt in seinem Schlupfwinkel unauffindbar.

Ich wollte mich schon direkt an Suworin, den Verleger wenden, aber der kennt mich nicht und hat keine Ursache mir zu glauben. Außerdem weiß ich nicht, wie viel Zeit der Redakteur einer großen Zeitung namentlich

[1]) Stassow hatte in der Petersburger „Nowoje Wremja" über die russischen Konzerte in Paris, die Rubinstein leitete, sehr ungünstig geschrieben.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

jetzt, wo so viele politische Gegenstände seine Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen, auf die kleinlichen Intrigen der musikalischen Welt verwenden kann, die schließlich dem armen Rubinstein den ganzen Strom von Zeitungsverleumdungen zugezogen haben. Inzwischen ist mir ziemlich genau bekannt, daß er (der überhaupt ungünstige Zeitungsnotizen schwer erträgt) aufs tiefste gekränkt und erregt ist und ernstlich daran denkt, alles hinzuwerfen und fortzugehen. Es kam mir vor, als wenn der Verleger Suworin, der mit musikalischen Angelegenheiten wenig vertraut ist, die ganze Bedeutung eines Verlustes Rubinsteins kaum würde schätzen können, und deswegen beschloß ich, mich an Sie zu wenden, Wladimir Wassiljewitsch, und Sie zu bitten, ihm die wenig schöne Rolle zu erklären, die der Moskauer Feuilletonist der „Nowoje Wremja" aufzwingt. Ich weiß nicht, wer dieser Herr ist. Vielleicht ist er selbst durch irgend eine Mittelmäßigkeit oder Talentlosigkeit hinters Licht geführt, die ihren Unmut über einen Mißerfolg durch Verleumdungen und gemeine Verdächtigungen zu kühlen sucht.

Brauche ich Ihnen über die Bedeutung Rubinsteins für Moskau noch etwas zu sagen? Sind Ihnen all die unermeßlichen Dienste bekannt, die er Moskau erwiesen hat? Wenn nicht, so will ich Ihnen, Wladimir Wassiljewitsch, mitteilen, daß Moskau vor 20 Jahren in musikalischer Hinsicht so viel wie irgend ein Buxtehude war. Wenn es jetzt auch noch nicht zu einer musikalischen Zentrale geworden ist, so besitzt die Stadt doch eine Musikgesellschaft mit 2000 Mitgliedern, ein Konservatorium, das, wenn es auch nicht erstklassige Talente hervorbringt, so doch ganz Moskau mit Lehrern versorgt, die gute Musik und guten Geschmack verbreiten und dorthin Licht tragen, wo kürzlich noch dichte Finsternis herrschte. Und alles das hat ganz allein Rubinstein geschaffen, und wenn er jetzt geht, stürzt das ganze glänzende Gebäude unrettbar ein, weil er nicht zu ersetzen ist. Sie werden sagen, daß es sich nicht lohnt, etwas zu stützen, das nur von einem Menschen gehalten wird. Im Gegenteil, gerade jetzt muß man den Mann noch halten, bis das Fundament fest, der Boden ausgetrocknet ist. Daß Rubinstein ein Despot ist — ist wahr. Daß sein Charakter infolge der allgemeinen Verehrung und überhaupt des Milieus, in dem er wirkt, etwas schroff geworden ist, stimmt ebenfalls. Ebenso wahr ist aber, daß er ein Ehrenmann vom Scheitel bis zur Sohle, seinem Werk unbedingt ergeben, weit von kleinlichen, persönlichen Zielen entfernt, stets jedem bedeutenden Talent pekuniär und moralisch zu helfen bereit und schließlich ein Mensch ist, dessen Uneigennützigkeit soweit geht, daß er alles, was er vom Konservatorium bezieht, an seine Schüler hingiebt, für die die Zeitungen als Opfer seiner Tyrannei eintreten, während die Schüler selbst ihn unbegrenzt verehren und ihm dafür, daß er wie ein Vater für sie sorgt, gern sein betäubendes Geschrei und seine Despotenmanieren verzeihen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Trotzdem ist er unersetzlich. Um ihn herum sind runde Nullen, und unter diesen Nullen war ich 12 Jahre lang. Das ist von meiner Seite nicht falsche Bescheidenheit. Ich weiß, daß ich auf meinem Gebiet nicht ganz ohne Bedeutung bin. Aber in Rubinsteins Sachen, in der Verwaltung, der Popularisierung der Musik und einer richtigen Propaganda bin ich eine Null, denn die Natur hat mir die Fähigkeit zu allem anderen, als meinem Schaffen versagt, so daß ich weder etwas dirigieren[1]) (vom Orchester an), noch inszenieren, noch mich den Umständen akkommodieren kann. Ebensolche Nullen sind alle Leute in seiner Umgebung.

Was bezweckt nun die Hetze? Daß er geht? Davon profitiert nur Rubinstein selbst, der dank seinem virtuosen Talent persönlich zur Blüte gelangen wird; außerdem werden die Herren Feuilletonisten triumphieren — die Sache der Musik in Moskau aber ist unrettbar verloren.

Also dahin geht meine Bitte, Wladimir Wassiljewitsch. Kann man nicht Suworin bitten, daß er dem Eifer der Moskauer Feuilletonisten einen kleinen Dämpfer aufsetze? Die Sache ist die, daß gerade die Angriffe der „Nowoje Wremja" als tonangebender Zeitung Bedeutung haben.

Dieser Brief ist unbedingt vertraulich, und ich bitte Sie, nur für den Fall etwas zu unternehmen, daß Sie bei einer Rücksprache mit Suworin nicht einmal meinen Namen nennen. Ich weiß nicht, warum, aber ich habe das Gefühl, daß Sie diesem Briefe zustimmen; wie dem

[1]) Tschaikowski war, ähnlich wie Schiller, ein schlechter Interpret seiner Werke. Den „Schmied Wakula" spielte er 1874 bei Rubinstein einigen Freunden so vor, daß „der Klavierspieler den Komponisten tot machte", wie einer der Anwesenden sich ausdrückte. Er markierte nebensächliche Figuren der Begleitung derart, daß die Hauptsache nicht hervortrat. Daß Tschaikowski ein schlechter Dirigent war, ist bekannt. 1868 hatte Rubinstein ihn gebeten, in einem Konzert den Chor der Kammermädchen und die Tänze aus dem „Woiwoden" selbst zu dirigieren. Nach langem Zögern willigte Tschaikowski ein. „Ich ging in dem Konzert hinter die Kulissen", erzählt Kaschkin in seinem erwähnten Buche, „und trat zu dem Debütanten und Dirigenten. Er sagte mir, er fühle zu seinem Erstaunen, gar keine Angst. Wir sprachen dann etwas, und ich verließ ihn. Bald darauf kam Tschaikowski hervor, und ich sah sofort, daß er vollständig fassungslos war: er lief planlos zwischen den Orchestermusikern hin und her, bückte sich, als suchte er sich zu verstecken, und als er endlich das Dirigentenpult erreicht hatte, stand ihm Verzweiflung auf dem Gesicht geschrieben. Er hatte den Inhalt seines Werkes vollständig vergessen, sah nichts von der Partitur, gab nicht die richtigen Einsätze, und nur dem Orchester, das das Stück vorzüglich kannte, war es zu verdanken, daß alles gut ablief. Tschaikowski sagte mir später, er habe ein Gefühl gehabt, als wenn er vor Angst den Kopf nicht gerade halten könnte." — 20 Jahre lang nahm er dann den Dirigentenstab nicht wieder zur Hand, und hätte es wohl nie getan, wenn die Umstände ihn nicht gezwungen hätten.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

aber auch sein mag, ich bitte Sie, niemandem etwas von dem Inhalt zu sagen. Teilen Sie auch niemandem die Neuigkeit mit, daß Rubinstein entschlossen wäre, sein Amt niederzulegen. Er hat das nur einem Menschen gesagt, der es mir heimlich anvertraut hat.

Leben Sie wohl, hochverehrter Wladimir Wassiljewitsch.

Ihr P. Tschaikowski

Verzeihen Sie die unordentliche Schreibweise; ich bin sehr erregt.

Auf diesen Brief erwidert Stassow am 24. Januar in der Hauptsache ablehnend! Er werde nicht gegen Rubinstein wirken, aber ihm helfen — niemals! Tschaikowski's Ausführungen haben ihn nicht überzeugt. Er hält beide Rubinsteins, Nikolas wie Anton, für Schädlinge; sie verdürben den Charakter der Schüler, erniedrigten, demütigten diese usw. Eine ganze Reihe von Beschuldigungen. „Mögen alle Konzerte verschwinden und die ganze Musik in Moskau zu Grunde gehen — die Jugend darf nicht verdorben werden!" — darin gipfeln seine Vorwürfe. Freundliche Worte an Tschaikowski schließen den Brief. Tschaikowski zieht nun die Grenze:

XI

Clarens, 29. Januar 1879

Ihren Brief habe ich erhalten, sehr verehrter Wladimir Wassiljewitsch. Ihre mitfühlenden Worte, die sich auf mich beziehen, sind mir sehr angenehm; ich danke Ihnen von ganzem Herzen dafür. Sie irren sich nicht, wenn Sie Sympathie für Sie bei mir vermuten. Ich bin durchaus kein Verehrer Ihrer Musikartikel. Mir gefällt weder Ihr Urteil, noch der scharfe, erregte Ton, in dem es abgegeben wird. Aber gleichzeitig weiß ich sehr wohl, daß selbst diejenige Seite Ihrer Tätigkeit, der ich auf keine Weise beistimmen kann, eine sympathische Grundlage hat, nämlich unbedingte Aufrichtigkeit, leidenschaftliche Liebe zur Kunst, unbedingte Hingabe an die Auserwählten, die Ihrer Meinung nach dazu berufen sind, die russische Kunst hoch zu bringen. Wenn Sie sich irren, so geschieht es selbstverständlich de bona fide. Alles, was Sie sagen und schreiben, glauben Sie. Sie sind ein absolut gradliniger Mensch und Schriftsteller, und wegen dieser ebenso prächtigen, wie seltenen Eigenschaft söhne ich mich mit Ihnen als Kritiker zum Teil wieder aus. Was Ihre Güte, Ihre stete Bereitwilligkeit anlangt, trotz einer Menge Beschäftigungen Ihre Zeit mit denen zu teilen, die sich gleich mir an Ihre Persönlichkeit, Ihre Kenntnisse und Erfahrung wandten und wenden — so rühren mich diese Eigenschaften tief, und deswegen werde ich Sie, als Menschen, trotz allem stets lieben. Um so trauriger ist das Geständnis, daß zwischen Ihnen und mir ein tiefer Abgrund liegt, den keiner von uns jemals überschreiten wird. Was für mich die höchsten künstlerischen Offenbarungen stets waren und bis zu meinem letzten Atemzuge bleiben werden — das nennen Sie Geplärr.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wo ich nichts als Unwissenheit, Geschmacklosigkeit und Hohn auf die Kunst erblicke — nehmen Sie Perlen ästhetischer Schönheit wahr. Wo ich Licht, Nutzen und unermeßliche Verdienste sehe, erscheinen Ihnen Schäden, Finsternis und sogar Verbrechen.

Ich will nicht versuchen, Sie in Ihrem im höchsten Grade ungerechten Urteil über Rubinstein schwankend zu machen. Eingewurzelte Vorurteile lassen sich nicht beseitigen. Aber ich will Ihnen sagen, daß nicht eine von Ihren Beschuldigungen gegen Rubinstein auch nur einen Schatten von Berechtigung hat. Ich war 12 Jahre in seinem Konservatorium, und es klingt mir sehr sonderbar, daß er einen verderblichen Einfluß auf die Jugend ausüben soll, da mir bis auf den letzten sämtliche Schüler bekannt sind, die dort ihre Erziehung erhalten haben, und ich unter ihnen nicht einen weiß, der Ihre auf die in der „Nowoje Wremja" erhobenen anonymen Beschuldigungen zurückgehende Meinung bestätigte. Ich möchte wirklich wissen, wo die Talente stecken, die er unterdrückt haben soll? Selbst seine geringe Sympathie für die neue Richtung, die Sie ein Verbrechen nennen, hat ihn nicht gehindert, diejenigen ihrer Vertreter, an deren Talent niemand zweifeln kann, nach Maßgabe seiner Kräfte zu fördern und zu unterstützen. Ist er nicht für Balakirew eingetreten, als die allerhöchste Hetze gegen ihn inszeniert wurde?

Ist er nicht der einzige Pianist, der viele Male das ausgezeichnete, aber undankbarste aller Klavierstücke, die Islamea, öffentlich gespielt hat? Ist mangelndes Entzücken über die Schöpfungen der Herren Schtscherbatschew, Ladyshenski u. s. w. etwa Hetzerei und Unterdrückung? Werden Balakirews und Korsakows Werke nicht alljährlich in Moskau gespielt? Ich fange an zu argwöhnen, Wladimir Wassiljewitsch, daß im Grunde alle Verbrechen Rubinsteins auf die unglücklichen Pariser Konzerte zurückgehen. Gewiß, Sie können es bedauern und beklagen, daß in das Pariser Konzertprogramm nicht etwas aus Musorgskis Opern aufgenommen wurde — ich bin mit Ihnen ärgerlich darüber, daß z. B. keine von Balakirews prächtigen Ouvertüren gespielt worden ist. Aber darin liegt weder absichtliche Bosheit, noch Verachtung, noch Hetze, noch Unterdrückung. Rubinstein hat sich, wie mir scheint, bemüht, in Paris das vorzuführen, was seiner Meinung nach die meisten Chancen hatte, unsere Musik gut zu empfehlen. Bei seiner Auswahl konnte er sich irren — aber ohne böse Absicht. Wenn seine besondere Vorliebe für mich hierbei eine gewisse Rolle gespielt hat, so rührt das daher, daß er tatsächlich von mir eine vielleicht falsche, aber sehr hohe Meinung hat. Denken Sie sich, Wladimir Wassiljewitsch, Sie wären Delegierter gewesen und hätten die Programme zusammengestellt. Zweifelsohne wäre nur ein bescheidener Teil auf die Komponisten entfallen, die Sie nicht lieben. Ich bin sogar sehr geneigt, zu glauben, daß Sie in

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ihrem Urteil weit exklusiver gewesen wären als Rubinstein, von dem ich weiß, daß er sich weit toleranter und loyaler zeigt, als Sie. Aber genug mit diesen Rechtfertigungsversuchen in Ihren Augen. Ich weiß, daß das zu nichts führt. Wenn ich den Wunsch hegte, Sie möchten für ihn eintreten, so geschah es nicht, weil ich für ihn etwas befürchtete. Seinen Ruf als eines Ehrenmannes, als eines redlichen Künstlers bringen die Feuilletonisten der „Nowoje Wremja" nicht ins Schwanken. Sein Werk liegt vor! Aber dieser Mensch hat bei all seinen Vorzügen auch gewisse bedeutende Mängel, hat eine unglückliche Neigung, sich durch Zeitungsartikel gekränkt und beleidigt zu fühlen.[1]) Das Resultat alles Geschwätzes und aller Verleumdungen kann sein, daß er seinen Posten verläßt. Wenn man das vom Standpunkt der Karrière beurteilt, so kann er dadurch nur gewinnen, genau wie sein Bruder nach Verlassen des Konservatoriums gewonnen hat. Aber mir tut bis zu Tränen, bis zur Verzweiflung die Sache leid, die zugrunde geht. Sie wissen nicht, was Moskau ist. Hier muß man à la Peter der Große vorgehen, d. h. der in Finsternis sitzenden Gesellschaft mit Gewalt ein Licht anzünden. Niemand und nichts kann Rubinstein und seine Kunst, gegen Unwissenheit und Finsternis zu kämpfen, ersetzen.

Sie irren sich, Wladimir Wassiljewitsch, wenn Sie glauben, ich sei ein fanatischer, unbedingter und so verblendeter Anhänger Rubinsteins, daß ich die Kehrseite der Medaille nicht sähe; sehr vieles an ihm hat mich nicht selten empört und äußerst erregt. Aber was wollen all diese Mängel im Vergleich mit seiner unaussprechlich segensreichen Tätigkeit besagen! Ein gewisses Quantum verrückten Dünkels, das sich darin äußert, daß er bisweilen ohne jeden Grund Donner und Blitze schleudert — die übrigens niemand erschrecken, weil er im Grunde sehr gütig ist — kann nie und nimmer den Nutzen aufwiegen, den seine Tätigkeit bringt. Besonders jetzt, wenn ich ihn und daneben alle anderen in unserer musikalischen Welt wirksamen Faktoren objectiv betrachte, erstaune ich über seine Eigenschaften und verzeihe ihm seine Schwächen, die in Ihrer Charakteristik in erschrecklicher Vergrößerung erscheinen. In der Presse auf jeden Klatsch zu antworten, wie Sie vorschlagen, ist unmöglich, und außerdem lehrt die Erfahrung, daß wer sich in eine Preßfehde mit berufsmäßigen Schreibern einläßt, ihnen nur Wasser auf die Mühle liefert.

[1]) Tschaikowski maß ebenfalls den Äußerungen der Tagespresse eine sehr hohe Wichtigkeit bei. So veranlaßte ihn z. B. eine ungünstige Besprechung des „Schmied Wakula", dessen Klavierpartitur vor der Aufführung erschienen war, seinem Verleger die Bedingung zu stellen, von neuen Opern nie mehr die Klavierpartitur vor der Aufführung der Oper erscheinen zu lassen.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ich danke Ihnen noch einmal für Ihre warmen, mitfühlenden Worte, Wladimir Wassiljewitsch; danke Ihnen auch für Ihre Bereitwilligkeit, meiner Bitte um etwaige Hilfe Gehör zu schenken. Sehr wahrscheinlich mache ich von dieser Freundlichkeit Gebrauch. Jedenfalls bleibe ich stets in aufrichtiger Verehrung

Ihr P. Tschaikowski

Haben Sie die Liebenswürdigkeit, gelegentlich Korsakow freundschaftliche Grüße von mir zu übermitteln. Er bildet einen von den wenigen Punkten, in denen wir uns berühren. Ich liebe ebenso sein Talent wie seine geschlossene ehrenhafte und sympathische Persönlichkeit.

Ihr P. Tsch.

Nach dieser großen Auseinandersetzung stockt der Briefwechsel fünf Jahre lang. Erst 1884 bittet Stassow um einige Partituren im Manuskript, um sie der Öffentlichen Bibliothek in Petersburg einzuverleiben. Tschaikowski antwortet zehn Tage später:

XII

Davos, Schweiz, 18. November 1884

Hochverehrter Wladimir Wassiljewitsch!

Ich bin Ihnen gegenüber tief in der Schuld. Bei der Abreise aus Petersburg konnte ich Sie nicht benachrichtigen, daß meine Pläne in Folge der Krankheit eines nahen Angehörigen, den ich hier in der Schweiz besuchen wollte, gänzlich verändert sind, und daß ich statt nach Moskau ins Ausland fahren mußte. Aber ich nahm an, Balakirew würde Ihnen davon Mitteilung machen. Inzwischen schrieben Sie mir nach Moskau, und dieser Brief hat mich erst heute, gerade vor meiner Abreise, hier erreicht. Ich fahre nach Paris und bleibe dort 10 Tage, sodaß, wenn Sie mir auf mein Telegramm hin, das ich Ihnen jetzt sende, schreiben, ich Ihren Brief noch bekomme und ihn (natürlich telegraphisch) bis zum 24. beantworten kann. Ich schicke also sofort ein Verzeichnis der von Ihnen gewünschten Manuskripte an P. J. Jürgenson[1]), (bei dem sie sein müssen) und bitte ihn, sie unter Ihrem Namen an die Öffentliche Bibliothek zu senden.

Verzeihen Sie, verehrter Wladimir Wassiljewitsch, daß ich so unordentlich schreibe — in einer viertel Stunde reise ich.

Ich danke Ihnen für Ihr freundliches Mitgefühl von ganzem Herzen und drücke Ihnen kräftig die Hand.

In aufrichtiger Ergebenheit und Verehrung

Ihr

P. Tschaikowski

[1]) Der bekannte, schon erwähnte Petersburger Verleger, mit dem Tschaikowski befreundet war und sich duzte.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Der nächste Anlaß zur Korrespondenz ist ein erfreulicher: ein unbekannter Mäzen (M. P. Bjelajew) hat 100000 Rubel gestiftet, deren Zinsen alljährlich zur Prämiierung der besten russischen Orchester- und Instrumentalwerke verwandt werden sollen. Die Prämien betragen 1000, mehrere 500, 300 und 200 Rubel; Stassow ist unter den Preisrichtern, und er fragt am 18. November 1884 bei Tschaikowski an, ob dieser die Prämie von 500 Rubel für seine „Romeo"-Ouvertüre annehmen würde. Tschaikowski erwidert:

XIII

Paris, 23. November 1884

Hochverehrter und bester Wladimir Wassiljewitsch!

Soeben erhielt ich Ihren Brief und beeile mich, Ihnen folgendes darauf zu erwidern:

Nachdem ich mich durch Versuche davon überzeugt habe, daß ich ohne Schaden für meine Gesundheit kein Amt bekleiden kann, lebe ich schon mehrere Jahre ausschließlich von dem, was mir meine kompositorische Tätigkeit einbringt. Ich kann nicht über ungenügenden Verdienst klagen, aber in Folge gewisser Familienverhältnisse[1]) sind meine Ausgaben sehr groß. Ich leide beständig an Geldmangel — allerdings muß ich zugeben, daß ich selbst schuld daran bin, denn ich bin sehr unpraktisch und gehe schlecht mit dem Gelde um.

Alles das schreibe ich Ihnen, um Ihnen zu sagen, daß einige Hundert Rubel, die mir plötzlich in den Schooß fallen, mir sehr gelegen kommen und mit tiefster Dankbarkeit angenommen werden. Ich bitte Sie, hochverehrter Wladimir Wassiljewitsch, der unbekannten Persönlichkeit, die die Arbeit russischer Komponisten so freigebig belohnt, meinen aufrichtigen Dank zu übermitteln. Ich denke mir, daß meine Ouverture nicht ohne Ihren Hinweis und Ihre Befürwortung unter die Zahl der prämiierten Kompositionen aufgenommen worden ist und danke deswegen auch Ihnen von ganzem Herzen.

Ich nehme die Prämie nicht nur an, sondern bitte Sie, wenn das möglich ist, am 27. oder am nächsten Tage die ganze Summe telegraphisch durch den Bankier hierher nach Paris überweisen zu lassen. Ganz seltsam, wie das alles gekommen ist; ich brauche gerade hier sehr, sehr notwendig Geld. Hoffentlich mißbrauche ich Ihre Güte nicht allzusehr, wenn ich Sie bitte, diese Transaktion vorzunehmen. Wenn es Ihnen selbst Unbequemlichkeiten verursacht und Sie keine Zeit haben, so beauftragen Sie nicht etwa einen Anderen damit. Nochmals und abermals danke ich Ihnen, Wladimir Wassiljewitsch.

In aufrichtiger Ergebenheit und Verehrung

Ihr P. Tschaikowski

[1]) Tschaikowski's Ehe war bekanntlich nicht glücklich.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Stassow besorgt das Nötige. Die Prämiierung ist so vor sich gegangen, daß Borodin für seine erste Symphonie (Es-dur) 1000 Rubel, Balakirew für eine Ouvertüre 500, Tschaikowski 500 und eben soviel Rimski-Korsakow für das symphonische Gedicht „Sadko" erhalten haben. Tschaikowski erhielt später noch zweimal die Prämie von 500 Rubel für den „Sturm" und „Francesca". — Die nächsten drei Briefe Tschaikowski's sind ohne weiteres verständlich.

XIV

Paris, 30. November 1884

Hochverehrter und allerbester Wladimir Wassiljewitsch!

Ich erhielt Nachrichten, infolge deren ich unbedingt direkt nach Moskau reisen muß. Am 15. und 22. werden dort meine zwei neuen, großen Werke (das Klavierkonzert und die Suite) gespielt, und ich muß schleunigst beide corrigieren, allen Proben beiwohnen u. s. w. Ich hatte die Absicht, erst nach Petersburg zu fahren und Sie aufzusuchen, um Ihnen für das Geld zu danken, das gestern eingetroffen ist. Jetzt zeigt sich, daß ich Petersburg nicht berühren kann; ich komme erst nach den Feiertagen nach Petersburg. Also muß ich Ihnen meinen Dank einstweilen schriftlich aussprechen. Wenn Sie M. A. Balakirew und N. A. Korsakow sehen, seien Sie so gut und sagen Sie ihnen, ich sei untröstlich, daß die Verhältnisse mich zwingen, das Wiedersehen mit ihnen um einen ganzen Monat hinauszuschieben. Ihnen aber danke ich nochmals und abermals von ganzem Herzen für Ihr Wohlwollen und Ihre freundliche Gesinnung.

In aufrichtiger Verehrung und Dankbarkeit

Ihr P. Tschaikowski

XV

Paris, 15. December 1884

Hochverehrter Wladimir Wassiljewitsch!

Ich sende Ihnen umgehend die Quittung über die Prämie des Unbekannten und bitte nochmals, ihm meinen aufrichtigen Dank zu übermitteln. Vorgestern zeigte ich Ihnen bereits den Empfang des Geldes an und teilte Ihnen mit, daß ich Ihnen nicht so bald, wie ich glaubte, persönlich werde danken können, da die Umstände mich nötigen, direkt nach Moskau zu fahren. Nach den Feiertagen hoffe ich nach Petersburg zu kommen.

Wenn Jürgenson Ihnen meine Manuskripte noch nicht geschickt hat, werde ich in Moskau (wo ich in 8 Tagen eintreffe) selbst dafür Sorge tragen. Ich bezweifle aber, bester Wladimir Wassiljewitsch, daß alle

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Sachen, die Sie aufzählen, vorhanden sind. Die Ouvertüre zum „Romeo" ist jedenfalls nicht bei Jürgenson, sondern eher bei Bock[1]) in Berlin, und da der Druck 1870 vor sich ging, wird Bock es kaum für nötig gehalten haben, das Originalmanuskript eines ausländischen Autors aufzubewahren, das ihm nicht von mir, sondern vom verstorbenen N. G. Rubinstein aufgeladen wurde. Der „Sturm" ist längst verloren;[2]) wenigstens erinnere ich mich, daß Jürgenson ihn mal zu irgend etwas umsonst gesucht hat. Die 2. Symphonie ist bei Bessel, mit dem ich jede Beziehungen abgebrochen habe, der mir sehr böse ist und an den ich mich nicht gut wenden kann. Folglich bleiben das 2. (oder 3.?) Quartett und „Francesca". Die sind, glaube ich, ganz vorhanden, und ich werde mich bemühen, sie Ihnen zu verschaffen, wenn Jürgenson sie Ihnen noch nicht besorgt hat.

Leben Sie wohl, hochverehrter Wladimir Wassiljewitsch.

Ihr P. Tschaikowski

XVI

Stadt Klin, Dorf Maidanowo, 27. November 1885

Hochverehrter und bester Wladimir Wassiljewitsch!

Ich schreibe Ihnen diese Zeilen gerade in dem Augenblick, wo die Einweihung des Denkmals Musorgski's stattfindet. Es tut mir sehr leid, daß ich dabei nicht zugegen sein kann. In Petersburg würde ich mich jetzt deswegen ungemütlich fühlen, weil das Jubiläum der Musikschule gefeiert wird, wobei ich nicht anwesend sein möchte, schon deswegen nicht, weil ich auf Bitten der Commission einen Marsch componiert habe, der dort gespielt wird und den zu hören mir Qual machen würde.

Schade — es wäre interessant und ganz angenehm die Feier zu sehen.

Vielmals danke ich dem musikalischen Wohltäter, daß er auch dieses Mal meiner gedacht hat. Bitte übermitteln Sie ihm meinen lebhaftesten Dank; ebenso danke ich Ihnen, bester Wladimir Wassiljewitsch.

Da das Programm der „Manfred"-Symphonie von Ihnen geschrieben ist, denke ich, es wird Sie interessieren, zu erfahren, daß die Symphonie bereits fertig ist und daß ich jetzt die Correcturen der Orchesterpartitur mache.

Die Prämie schicken Sie mir bitte hierher, hochverehrter Wladimir Wassiljewitsch.

Ihr aufrichtig dankbarer und ergebener

P. Tschaikowski

[1]) Ed. Bote & G. Bock.

[2]) Das bedarf einer Berichtigung. Das Originalmanuskript des „Sturm", von Tschaikowski 1873 vom 7. bis 17. August niedergeschrieben, befindet sich in der Kaiserl. Öffentl. Bibliothek in Petersburg. Siehe darüber Modest Tschaikowski, Bd. I.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Am 29. November 1885 schickt Stassow 500 Rubel für den „Sturm“ und am 27. November 1886 dieselbe Summe. Der Unbekannte hat ihm geschrieben: Diejenigen Komponisten, denen die Prämien infolge eigenen Vermögens geringfügig erschienen, möchten, um den Stolz der weniger Bemittelten zu schonen, doch nicht darauf verzichten.

XVII

Moskau, 2. December 1886

Hochverehrter Wladimir Wassiljewitsch!

Heute erhielt ich Ihren Brief und das Geld. Ich will nicht auf meiner bei unserer Begegnung in Petersburg ausgedrückten Abneigung bestehen, in Zukunft Prämien von einem „Unbekannten“ [1]) zu erhalten. Was der Unbekannte über die Notwendigkeit sagt, den Stolz der weniger Bemittelten schonen zu müssen, hat mich davon überzeugt, daß meine Empfindlichkeit ganz und gar nicht angebracht ist. Ich vergaß, daß sie dem Selbstgefühl des reich gewordenen Mannes entspringt, der materiellen Gütern entsagt, weil er ihrer nicht mehr bedarf; ich vergaß, daß unter den Komponisten, die die Prämie bekommen haben, z. B. der hochverehrte N. A. Rimski-Korsakow ist, der wahrscheinlich nicht weniger Stolz besitzt als ich, dabei aber weit bedürftiger ist. Also nehme ich das Geld an und danke sowohl dem Unbekannten, wie auch Ihnen.

Ich danke Ihnen auch von Herzen für die Teilnahme, bester Wladimir Wassiljewitsch, von der Ihr Brief erfüllt ist und die ich sehr, sehr hoch schätze.

Ich grüße alle unsere gemeinsamen Freunde.

Ihr aufrichtig ergebener und dankbarer

P. Tschaikowski

Die Quittung lege ich bei.

XVIII

St. Petersburg, 8. März 1887

Beifolgend meine Kabinettphotographie.

Hochverehrter Wladimir Wassiljewitsch!

Verzeihen Sie um Gottes Willen! Ich habe Sie von $10^1/_2$ bis $11^1/_4$ Uhr erwartet und da Sie augenscheinlich heute nicht zu mir zu kommen beabsichtigten, beschloß ich, notwendige Besorgungen zu machen und ging aus.

[1]) Dieser hochherzige Unbekannte hat das Geheimnis seines Namens mit ins Grab genommen. Erst nach seinem Tode wurde bekannt, daß M. P. Bjelajew der Stifter sei.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

In die Gemäldeausstellung kann ich auch nicht kommen. Jedenfalls hoffe ich Sie noch zu sehen.

Ihr P. Tschaikowski

Am 28. April 1887 schickt Stassow Tschaikowski die Biographie Borodins, den er für den genialsten Komponisten in Rußland nach Glinka hält; er bedauert nur, daß er an alten überlebten Formen festhalte. Sodann fragt Stassow, ob Tschaikowski Briefe von Liszt besitze und wer in Rußland solche haben könne?

Tschaikowski erwidert:

XIX

29. April 1887

Sehr geehrter Wladimir Wassiljewitsch!

Ich danke Ihnen herzlich, daß Sie meiner gedacht haben. Ihre beiden Artikel habe ich gelesen, da ich den „Historischen Boten“ [1]) bekomme, aber trotzdem freue ich mich über Ihre Sendung, weil ich erstens darin ein Zeichen Ihrer freundschaftlichen Gesinnung sehe, die mir sehr wertvoll ist, und zweitens, weil ich unter meinen Büchern gern das habe, das Sie dem Andenken Borodins widmen. Der Verstorbene hat in mir eine sehr sympathische Erinnerung hinterlassen. Seine weiche, feine Künstlernatur war mir sehr angenehm. Ein bitterer Gedanke, daß er nicht mehr auf der Welt ist.

Briefe von Liszt besitze ich nicht. Abgesehen von einer flüchtigen Begegnung in Bayreuth, 1876, bin ich nicht mit ihm zusammengetroffen und habe seine Bekanntschaft nicht gemacht. Voriges Jahr schenkte man mir sein vorzügliches Portrait. Da ich eine Unterschrift darunter haben wollte, schrieb ich an Liszt und bat ihn, auf ein Stückchen Papier „der und der an den und den“ zu schreiben. (Diesen Zettel wollte ich auf das Bild kleben.) Aber Liszt verstand meinen Brief nicht und schickte seine Photographie mit Inschrift und ein paar sehr liebenswürdigen Begleitworten. Ich denke, dieses Billet kann man nicht als Brief ansehen, und schicke es Ihnen deswegen nicht. In Moskau müssen seine Briefe bei Jürgenson sein. Ich erinnere mich, daß Liszt vor zwei Jahren Jürgenson vorschlug, eine Transscription des Marsches aus „Parsifal“ zu erwerben. Aus diesem Anlaß fand zwischen ihnen ein lebhafter Briefwechsel statt. Ich komme nächstens nach Moskau und will Jürgenson sagen, daß er Liszts Briefe sammelt und Ihnen zuschickt. Außerdem zweifle ich, daß noch jemand in Moskau Briefe von Liszt haben könnte, wenn nicht etwa Siloti (der Pianist), der jetzt in Leipzig ist und seinen Vorrat sicher schon für die beabsichtigte Sammlung hergegeben hat. (Siloti verkehrt in Liszts nächstem Freundeskreise.)

[1]) Russische, konservative Zeitschrift.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Leben Sie wohl, bester Wladimir Wassiljewitsch. Nochmals danke ich Ihnen.

Ihr Tschaikowski

Wenn meine Meinung über Borodin als Musiker Sie interessiert, werde ich Sie Ihnen gelegentlich mitteilen.

XX

Moskau, 16. Februar 1893

Hochverehrter Wladimir Wassiljewitsch!

Laubs[1]) Witwe besitzt einen Brief von Liszt (an ihren verstorbenen Gatten). Diesen Brief erhalten Sie nächstens.

Sie sagt, sie könnte viel von Liszt erzählen, und ist auf Wunsch bereit, ihre Erinnerungen in gehörige Ordnung zu bringen. Wenn die Verfasser der Biographie den Wunsch haben, möchten sie ihr dann nicht schreiben? Ihre Adresse ist: J. W. Goschimali, Konservatorium, Moskau, für A. F. Laub.

Ihr aufrichtig ergebener

P. Tschaikowski

[1]) F. Laub, einer der zahlreichen deutschen Orchestermusiker in Rußland, stand mit Tschaikowski in nahem freundschaftlichen Verkehr; er starb 1875. Hubert, Kroß, Erdmannsdörfer, der Cellist B. Koßmann und Albrecht sind ein paar Namen anderer deutscher mit Tschaikowski befreundeter Musiker.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

ZUM SECHSZIGSTEN GEBURTSTAG HUGO RIEMANNS

von Dr. Max Steinitzer-Freiburg i. B.

Am 18. Juli werden es sechszig Jahre, daß Hugo Riemann auf dem väterlichen Rittergut zu Großmehlra bei Sondershausen das Licht der Welt erblickte. Es ist ein Sonntag, sodaß der noch in voller Frische unermüdlich Schaffende nicht einmal seine bekannte streng geordnete Zeiteinteilung unterbrechen muß, um den Tag inmitten seiner Familie der Ruhe zu widmen — soweit die ohne Zweifel zahllos in Leipzig einlaufenden Aufmerksamkeiten es ermöglichen.

Bedeutende Naturen lassen sich, selbst in größter Flüchtigkeit, nur in den Wechselwirkungen darstellen, die für ihre Erscheinung in Raum und Zeit charakteristisch sind; ihre Würdigung wird von selbst zu einem Stück Kritik an ihrer Mitwelt. Auch Riemann hat erfahren, wie sehr die Maschine des Staatswesens dem Ungewöhnlichen gegenüber versagt. In keiner Weise wurden seine Bestrebungen von ihrer Tätigkeit unterstützt, und längst ehrte ihn die musikalische Welt als ihren größten Theoretiker, ehe ihm, den kein verwandtschaftliches Band mit Gelehrten- und Ministerialkreisen nachzog, die öffentliche Anerkennung in Gestalt des Professortitels wurde. Andere werden später ernten, was er in langen Jahren säte. Wenn es dem Staat jemals bewußt wird, daß die Musik — als die gleiche oder vielleicht noch größere Rolle im Geistesleben der Nation spielend wie Literatur und bildende Kunst — auf den Hochschulen wissenschaftlich auch ebenso vertreten sein sollte, so werden wir dies in erster Linie Riemann zu danken haben. Auf die Arbeit seines Lebens wird jede Anregung zunächst hinweisen müssen, um den Wunsch nach akademischer Gleichberechtigung unseres Faches mit den beiden anderen zu begründen, für die ja eine Fülle von Professuren besteht.

Ein richtiger „Professor" aber — im weniger günstigen, in der Laienwelt nicht unbekannten Sinne — ist Riemann niemals geworden. Es gibt zahlreiche Eigentümlichkeiten in der Fülle ästhetischer wie aller anderen Arten im weiteren Sinne philosophischer Publikationen, die nur mittels des Trägheitsgesetzes zu erklären sind, durch mangelnde Kenntnisnahme des schon Geleisteten und den innigen Wunsch, in unserem enorm kompliziert gewordenen Geistesleben für sich persönlich die heimlich ersehnte Ruhe zu finden, indem man scheinbare Resultate feststellt, die Forscherarbeit da triumphierend als beendet konstatiert, wo sie eigentlich erst einsetzen

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

müßte. Von dieser mit der vollen Macht eines Naturgesetzes in unsrem Schrifttum wirkenden Richtung hat sich Riemanns Gehirntätigkeit stets unabhängig erwiesen; für ihn war die Wissenschaft nie etwas selbstherrlich Vollendetes, mit dem Stacheldraht der Abwehr gegen weiteren Fortschritt Umgürtetes. Auch den eigenen Leistungen gegenüber blieb er sich stets bewußt, für seinen Teil an dem ewig Werdenden, nie Abzuschließenden ehrlich mitgewirkt zu haben. Die Seiten seiner historischen Bücher, an denen er rück- und umschauend Exposés über den gegenwärtigen Stand des Wissens und Vermutens gibt, sind klassische Muster dafür. Sowohl nach Quantität als Qualität geht die Arbeit, die sein Denken leistet, weit über das gewohnte Maß hinaus. Stets war er auch ein abgesagter Feind von allem aufgebauschten Bluff und Schwindel; er hat niemals zu dem Knopf einer vermeintlichen Tatsache gleich den ganzen Rock einer neuen Theorie zu machen versucht, noch weniger stilistische Paläste aus dem Seifenschaum von Fremdwörtern aufgebaut, die alles mögliche bedeuten können.

Neben dieser Wahrheit und Lauterkeit des literarischen Charakters ist es die Schönheit des menschlichen, die uns in seinen Lehrbüchern entgegentritt, die verstehende Liebe für den Lernenden, Strebenden, das warme lebendige Wohlwollen, das ihm jeden Um- und Irrweg ersparen, ihm alle Schönheit und Weihe der Kunst mit liebevollem Eingehn auf sein inneres Fortschreiten erschließen möchte.

Und welche Widerstände aller Art hatte der Rastlose, dem als äußerlich günstiger Umstand nur die Wahl einsichtiger und tatkräftiger Verleger zur Seite stand, dabei zu überwinden!

Ein deutscher Dichter, ein deutscher Märtyrer, sagt Goethe. Man kann verallgemeinern: ein deutscher Geistesarbeiter überhaupt, sofern er nicht früh Professor wird. Ein einziges tragikomisches Beispiel: Riemann hat uns als zusammenfassenden Ausdruck für die Modifikationen der Bewegung das Wort „Agogik, agogisch“ geschenkt. Als Korrelat der Bezeichnung „dynamisch“ für das ganze Gebiet der Stärkegrade brauchen wir dies Wort so notwendig wie das Brot. Im pädagogischen und kritischen Schrifttum muß man die schwerfälligsten Umwege machen um es zu vermeiden; es ist positiv unersetzlich, und doch, wie langsam und unvollkommen hat es sich in dem Vierteljahrhundert seither erst eingebürgert! Dagegen brauchte z. B. eine einzige deutsche Zeitung mit dem für uns sinnlosen Gebrauch des Wortes Dreadnought vorzugehen (hoffentlich ist ein Schreibfehler darin, es wäre beinahe eine Ehre!), und alle übrigen druckten es sofort nach, in der hellen Freude, wieder etwas zu haben, das die meisten nicht verstanden. Ist es nicht ein halbes Wunder, wenn sich in Riemanns Publikationen kaum noch Äußerungen von Bitterkeit über Indolenz finden!

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wir Deutschen sind in den Formen unseres literarischen Gedankenaustausches das unhöflichste Volk der Welt; mag es der Leser auch auf diese Worte des Verfassers anwenden, wenn er es nur überhaupt zugibt! Das geht so weit, daß man einem Ausländer die seelischen Motive, die da den Ton unseres Verkehrs durchklingen, gar nicht begreiflich machen kann. Natürlich ergeben sich verschiedene Ansichten, wenn z. B. Riemann die Werke eines seiner Lieblinge, wie Johann Stamitz', aufs eingehendste studiert, ein anderer aber vielleicht nur einige davon kennt, jedenfalls aber einen von ihm bevorzugten Meister an derselben Art von historischer Bedeutung teilnehmen lassen möchte. Nur der fürchterliche Ernst manches Gegners, die gleichsam zum Bauchaufschlitzen bereite Wut ähnlichem historischen Sachverhalten gegenüber, die stellenweise schon fast zu den Imponderabilien zählen, der Kontrast des ästhetisch feinen Gegenstandes mit der verbissenen Art des Angriffs berühren grotesk. Ob ich übertreibe, wissen die Leser besonders älterer Jahrgänge deutscher Musikzeitungen genau. Hat ja doch die Kritik einmal in der Eile aus einem 2×3 Achtel-Takt Riemanns einen 23 (dreiundzwanzig) Achtel-Takt gemacht.

Aber die Feinde, die er in nicht geringer Menge und Kampfesqualität besaß, sind heute teils verstummt, teils versäumen sie nicht mehr, das gleichzeitige Bestehen persönlicher Hochschätzung mit ihrer Gegnerschaft zu erkennen zu geben. Wie in einer abgebrannten Feuerwerksfront noch hier und da etwas nicht ganz ausgebrannter Raketensatz ein Momentchen zischt und sprüht, so verhält sich die jetzige Feindseligkeit gegen ihn zur früheren. Der Name eines praeceptor Germaniae, den ihm zornige Ironie entgegenrief, ist zu einer stillschweigenden, ehrenden Tatsache geworden, die nicht mehr ernsthaft in Abrede gestellt wird.

Riemann ist selbst viel zu wenig Dogmatiker, um an den endgültigen Fortbestand jedes einzelnen seiner Resultate zu glauben, aber auf vielen davon wird jeder gesunde Weiterbau fußen müssen. Eine Musikwissenschaft, die von seinen Gedanken unabhängig wäre, wird es niemals mehr geben können. Bücher, in denen die von ihm behandelten Themen ohne Kenntnis seiner Arbeiten vorgetragen werden, haben heute schon die Bedeutung von Kuriositäten; nomina desint.

So steht Riemann heute vor uns in der Nachmittagssonne eines reichen Lebens, auf der Höhe eines mehr als europäischen Ruhmes, uns allen auch theoretisch strebenden Musikern nahe wie ein älterer Freund, wie ein autoritatives Familienoberhaupt. Es gibt keinen unter uns, auf den er nicht direkt oder indirekt vom größten Einfluß gewesen wäre; die Resultate seiner Geistesarbeit sind ein Stück unseres gesamten musikalischen Denkens geworden.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ein Lyriker z. B. kann durch die Eingebung eines glücklichen Moments uns innerlich erfassen, ohne daß uns mit seiner Gesamtpersönlichkeit irgendwelche Beziehung verbände. Bei Riemann liegt das anders: sein ganzes Leben ist in der gleichmäßigen Arbeit für uns verflossen; die Persönlichkeit, der Charakter, der seine Leistungen möglich machte, ist uns in diesen nahe getreten. Wir können uns unser Leben, soweit der Beruf ein Bestandteil davon ist, nicht mehr ohne ihn denken. Unter Tausenden von hohen und niederen Stirnen wohnen heute seine Gedanken, und Tausende, die ihm niemals persönlich vorgestellt worden sind, drücken am Sonntag, dem 18. Juli, im Geiste seine Hand als die eines hochverehrten Lehrers, eines großen Sonntagskindes unsrer an kleinem Werktagskram so überreichen Gegenwart.



Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

FRIEDRICH GERNSHEIM

von Wilhelm Altmann-Berlin

Am 17. Juli sind 70 Jahre verflossen, seit Friedrich Gernsheim geboren worden ist. Ein kurzer Überblick über seinen Lebensgang und sein Schaffen sei im folgenden versucht.

In Worms hat seine Wiege gestanden. Sein Vater, der Arzt war, war durchaus musikalisch, in noch höherem Grade aber seine Mutter, die ihm den ersten Klavierunterricht erteilte. Das Revolutionsjahr 1849 veranlaßte den Vater, den Knaben in Begleitung seiner Mutter nach der Festung Mainz zu schicken, wo der berühmte Pianist Ernst Pauer sein Lehrer wurde; aber nach wenigen Monaten wurde Mainz mit Frankfurt a. M. vertauscht, wo ein weit regeres musikalisches Leben herrschte. Hier empfing der Knabe theoretischen Unterricht bei F. E. Hauff, dem heute fast vergessenen, damals hochberühmten Lehrer, während er Klavier bei Eduard Rosenhain und Violine zunächst bei Eliason und später bei Heinrich Wolff studierte. Er war auf dem besten Wege, ein Wunderkind zu werden — war er doch bereits am 4. Mai 1850 im Frankfurter Theater in dreifacher Eigenschaft als Komponist (mit einer Ouvertüre für großes Orchester), als Pianist (mit Hummels a-moll Konzert) und als Geiger (mit Variationen von P. Rode) aufgetreten und hatte zu Beginn des Jahres 1852 eine größere Konzertreise unternommen —, da entschlossen sich die Eltern, um ihn vor den Abwegen des Virtuosentums zu bewahren und um seine tief angelegte musikalische Natur sich voll entwickeln zu lassen, ihn nach dem damals unbedingt ersten Konservatorium, dem Leipziger, zu bringen.

Hier, wo damals noch das musikalische Leben in größter Blüte stand, blieb er vom Mai 1852 bis Juli 1854 und wurde bald ein Lieblingsschüler von Moscheles und Hauptmann; namentlich letzterer, der bekanntlich auf durchaus streng-klassischem Boden stand, hat auf ihn den denkbar größten Einfluß ausgeübt. Um den Schulstaub von sich abzuschütteln, vertauschte er die Pleißestadt mit Paris; hier fühlte er sich so wohl, zumal es ihm verhältnismäßig schnell gelungen war, sich auf eigene Füße zu stellen, daß er seinen Aufenthalt auf fast sieben Jahre ausdehnte. In dieser Zeit, die für ihn ungemein anregend war, trat er Julius Stockhausen näher, ferner Saint-Saëns, Edouard Lalo, Stephen Heller, ja sogar Rossini. Hier entstand auch die erste Komposition, die er nach vielen verworfenen Ver-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

suchen der Veröffentlichung für wert hielt, seine Klaviersonate op. 1; sie erschien freilich erst im Jahre 1863 und zwar durch Vermittelung Theodor Kirchners bei Julius Rieter-Biedermann in Winterthur, der auch späterhin, als er sein Geschäft nach Leipzig verlegt hatte, Gernsheims Hauptverleger geblieben ist.

Um nach Deutschland zurückzukehren, nahm Gernsheim den ersten sich ihm gerade bietenden Dirigentenposten an, und zwar 1861 in Saarbrücken, wo ihm ein recht guter Chor und ein tüchtiges Orchester zur Verfügung standen, und er daher in der Lage war, größere Werke zur Aufführung bringen und auch, was er selbst komponiert, probieren zu können. Einen weit größeren Wirkungskreis fand er dann von 1865 ab in Köln, wo er Lehrer am Konservatorium, sowie Direktor der „Musikalischen Gesellschaft" und des „Städtischen Gesangvereins" wurde. Daß er, während sein Name immer mehr bekannt wurde, auch in Paris noch nicht vergessen war, konnte er u. a. daraus ersehen, daß er im März 1870 eingeladen wurde, in der „Société des concerts du conservatoire" sein Klavierkonzert op. 16, das durchaus symphonisch gehalten ist und seinerzeit namentlich von Karl Heymann und Max Pauer öfters gespielt wurde, vorzutragen.

Ein ehrenvoller Ruf führte ihn 1874 nach Rotterdam als Direktor der Niederländischen Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst; hier, wie überhaupt in den Niederlanden, hat er für die Ausbreitung der deutschen, besonders der klassischen Musik und auch der Brahmsschen Kompositionen viel getan und sich den Ruf eines bedeutenden Dirigenten erworben. Aber auf die Dauer wollte er das Leben an einer wirklichen musikalischen Zentrale für Musik nicht entbehren. So siedelte er denn 1890 nach Berlin über. Hier war er zunächst Lehrer am Sternschen Konservatorium bis 1897, in welchem Jahre er Senatsmitglied der Königlichen Akademie der Künste wurde. Diese übertrug ihm 1901 die Leitung einer akademischen Meisterschule für Komposition. Daneben leitete er bis 1904 den Sternschen Gesangverein. Sein Lehramt hat ihm auch neuerdings noch Zeit gelassen, an den verschiedensten Orten als Pianist aufzutreten und als Dirigent sich zu betätigen; im Winter 1907/8 hat er besonders häufig in Vertretung des erkrankten Wilhelm Berger die Konzerte der Meininger Hofkapelle geleitet.

Neben seiner praktischen Tätigkeit als Klavierspieler, Dirigent und Lehrer hat er vornehmlich als schaffender Künstler gewirkt; so glänzend und erfolgreich auch jene Tätigkeit gewesen ist, so muß man doch, wenn man von Gernsheim spricht, ihn in erster Linie als Komponisten[1]) betrachten.

[1]) In No. 47 und 48 des 30. Jahrgangs der „Sängerhalle" (1890) hat Bernhard Vogel ziemlich ausführlich die bis dahin erschienenen Vokalkompositionen Gernsheims behandelt.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Überblicken wir die Reihe der Werke, mit denen er uns beschenkt hat, so ergibt sich folgendes Bild:

I. Instrumentalmusik

1. Für Orchester:

Vier Symphonieen: in g-moll op. 32, in a-moll op. 46, in c-moll „Mirjam" op. 54 und in B-dur op. 62.

Ouvertüre „Waldmeisters Brautfahrt" op. 13.

Konzert für Klavier und Orchester in c-moll op. 16.

Phantasiestück op. 33, Konzert in D-dur op. 42 } für Violine und Orchester.

Elohenu. Hebräischer Gesang, Konzert op. 78 } für Violoncello und Orchester.

2. Kammermusikwerke:

Divertimento (Sextett) für Flöte und Streichinstrumente in D op. 53.

Quintett für zwei Violinen, zwei Bratschen und Violoncello in D op. 9.

Vier Quartette für zwei Violinen, Bratsche und Violoncello: in c-moll op. 25, in a-moll op. 31, in F-dur op. 51 und in e-moll op. 66.

Zwei Klavierquintette: in d-moll op. 35 und in h-moll op. 63.

Drei Klavierquartette: in Es-dur op. 6, in c-moll op. 30 und in F-dur op. 47.

Zwei Klaviertrios: in F-dur op. 28 und in H-dur op. 37.

Für Violine und Klavier: Drei Sonaten: in c-moll op. 4, in C-dur op. 50 und in F-dur op. 64; ferner Introduktion und Allegro appassionato op. 38.

Für Violoncello und Klavier: Zwei Sonaten, in d-moll op. 12 (auch im Arrangement für Violine erschienen) und in e-moll op. 79 (diese noch ungedruckt).

3. Für Klavier:

Zweihändig: op. 1 Sonate, op. 2 Präludien, op. 8 Suite, op. 15 Romanze, op. 18 und 22 Variationen, op. 23 Romanze, op. 26 Ins Stammbuch, Stücke, op. 27 Fantasie, op. 36 Stimmungsbilder, op. 39 Zwei Stücke, op. 44 Legende, op. 59 Symbole, op. 61 Vier Klavierstücke, op. 68 Auf der Piazetta, op. 69 Weihe der Nacht, op. 70 Walzer (diese drei Opera 68—70 nach vierhändigen Klavierstücken bearbeitet), op. 71 Auf der Lagune, op. 72 Tondichtung, op. 76b Phantasie und Fuge (ursprünglich für Orgel), op. 80 [noch ungedruckt] Variationen, op. 81 Fantasie.

Vierhändig: op. 30 Tanzstücke, op. 67 Fünf Tongedichte.

4. Für Orgel:

op. 76 Phantasie und Fuge.

II. Vokalmusik

1. Für gemischten Chor:

a) mit Orchester: op. 21 Nordische Sommernacht, op. 45 (zweite Bearbeitung op. 77), Agrippina (mit großem Altsolo), op. 55 Der Zaubermantel, op. 58 Ein Preislied nach Worten der heiligen Schrift, op. 65 Der Nornen Wiegenlied, op. 73 Der Nibelungen Überfahrt.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

b) mit Klavier: op. 56 Hafis.
c) ohne Begleitung: Der Liebesbote.

2. Für Männerchor:

a) mit Orchester: op. 7 Wächterlied, op. 10 Salamis, op. 17 Römische Leichenfeier, op. 24 Germania, op. 48 Odins Meeresritt, op. 52 Das Grab im Busento, op. 60 Phoebus Apollon.

b) ohne Begleitung: Des Rheines Edelstein, Auf der Wacht, Auf Waldespfaden, op. 40 Vier Gesänge, op. 41 Zwei Lieder, op. 43 Lied der Städte, op. 49 Festgruß.

Für das doch ziemlich lange Leben Gernsheims sind das nicht gerade übermäßig viele Werke, ein Beweis, daß er an seinen Schöpfungen, unter denen die meisten größeren Umfangs sind, immer sehr sorgfältig feilt, und daß er nur zur Feder greift, wenn die Inspiration über ihn kommt.

Wie unsere Liste zeigt, hat er sich so ziemlich auf allen Gebieten der musikalischen Komposition betätigt, jedoch abendfüllende Chorwerke (Oratorien) und Opern nicht geschrieben; letzteres, weil ihm das Übergewicht Richard Wagners so bedeutend erscheint, daß er zweifelt, ein dramatisches Werk zustande zu bringen, das, an Wagnerschen Werken gemessen, bestehen könnte. Die Form des Oratoriums dagegen hält er nicht bloß wegen der Rezitative für veraltet; sie entspricht vor allem nicht mehr seinem modernen Empfinden. Und er empfindet modern. Es ist durchaus falsch und einseitig, ihn immer nur als einen bloßen Epigonen der Klassiker, als einen blinden Verteidiger der streng klassischen Richtung hinzustellen; er ist entschieden im Laufe der Jahre mit der Zeit fortgeschritten, ist z. B. in der Harmonik durchaus moderner als Max Bruch, mit dem er sich vielfach berührt. Natürlich steht er infolge seiner ganzen Erziehung und Entwickelung nicht auf hypermodernem Standpunkt. Er will mit dem Ideen- und Empfindungsgehalt seiner Kompositionen sich über das Niveau des Tages erheben; sie sollen Kunstwerke sein, in denen sich alle Takte notwendig aneinanderreihen; seiner Meinung nach sollen alle Takte zusammen eine Einheit bilden, in der kein Gedanken neben einem andern nur herläuft. Dementsprechend sucht auch Gernsheim in den Durchführungsteilen Neues aus den Themen zu entwickeln, verschmäht es aber, sie in die kleinsten Bestandteile aufzulösen und dann gewissermaßen zu Tode zu hetzen. Auch das rein Formalistische gestaltet er viel freier als die Klassiker und auch als Mendelssohn und Schumann; neuerdings scheint er mir in erster Linie Brahms als leuchtendes Vorbild anzusehen. Auch seine Rhythmik sucht er in letzter Zeit immer abwechselungsreicher zu gestalten; so z. B. in seinem, übrigens auch in harmonischer Hinsicht durchaus beachtenswerten e-moll Streichquartett.

Daß er modern denkt, ja, in gewissem Sinne sogar Programmusiker ist, beweist seine dritte Symphonie, der er nachträglich die Bezeichnung

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

„Mirjam" für das Gesamtwerk und die Überschriften „In der Knechtschaft", „Mirjams Gesang", „Die Flucht" (Scherzo) und „Freiheits-, Sieges- und Freudengesänge" hinzugesetzt hat; aber er will damit nur andeuten, welche Stimmungsbilder ihm bei den einzelnen, in ihrem absolut musikalischen Gehalt für jeden Hörer durchaus verständlichen Sätzen vorgeschwebt haben. Oft soll er durch Bilder, namentlich von Frauengestalten, wie jener alttestamentlichen „Mirjam", zur Komposition inspiriert worden sein, ja, er soll in seiner vierten Symphonie seine Jugenderinnerungen musikalisch wiedergegeben haben. Aber zu einer genauen musikalischen Übersetzung eines Gedichtes, wobei jedes Wort gewissermaßen komponiert wird, würde er sich — und zwar, wie ich glaube, mit Recht — nie verstehen.

In seinem Schaffen hat er sich, wie schon erwähnt, vielfach mit dem seines Freundes Max Bruch berührt, nicht etwa bloß dadurch, daß sie beide nach einer alten hebräischen Melodie ein wirkungsvolles Violoncellstück geschrieben und die Literatur für Männerchöre mit Orchester durch eine Reihe prächtiger, zündender kürzerer Werke bereichert haben, z. B. durch das von Beiden komponierte Linggsche Gedicht „Salamis". Gemeinsam ist beiden vor allem die edle Richtung, das zielbewußte schöne und sichere Maßhalten und die vollendete Beherrschung der Form. Durchaus überlegen ist freilich Gernsheim dem Freunde und Akademiekollegen auf dem von ihm mit großer Emsigkeit und bestem Gelingen angebauten Gebiete der Kammermusik, das Bruch nur am Anfang seiner kompositorischen Tätigkeit gepflegt und später namentlich zugunsten abendfüllender Chorwerke ganz liegen gelassen hat.

Bei der Fülle wirklich schöner und vornehmer Musik, die uns Gernsheim geschenkt hat, ist es zu verwundern, daß nur verhältnismäßig wenige seiner Werke in die breitere Öffentlichkeit gedrungen sind. Er hat offenbar mit dem Vorurteil zu kämpfen, daß seine Erfindungsgabe nicht recht frisch und genügend urwüchsig sei; auch glaubt mancher, daß die Freude an der kontrapunktischen Arbeit Gernsheim dazu verleitet, dem Hörer zuviel zuzumuten. Man nehme aber nur einmal einige seiner Kammermusikwerke genauer zur Hand, dann wird man sicherlich von diesem Vorurteil zurückkommen, womit nicht gesagt sein soll, daß namentlich die langsamen Sätze immer gefallen werden, wie denn auch öfters ein großer Anlauf genommen ist und dann Ermattung eintritt; so z. B. gleich in seiner ersten Symphonie.

Es kann meine Aufgabe nicht sein, hier in diesem kurzen Überblick auf einzelne Werke näher einzugehen, aber ich möchte doch nicht unterlassen, wenigstens diejenigen hervorzuheben, die mir in erster Linie einen Anspruch auf Beachtung zu haben scheinen, wobei ich auf seine außerhalb

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

meines speziellen Interesses liegenden Klavierkompositionen nicht weiter eingehen möchte.

Die vier Symphonieen, von denen die erste z. B. pathetischen, die zweite mehr idyllischen Charakter hat, sind so grundverschieden, daß sie schon deswegen zur Erkenntnis des Komponisten notwendig herangezogen werden müssen. Recht empfehlenswert ist das Violinkonzert, noch mehr vielleicht das durch einen schönen und langsamen Satz hervorragende Violoncellkonzert. Das für den Philharmonischen Klub in Newyork geschriebene Divertimento dürfte infolge seines ungezwungen-fröhlichen Stimmungsgehaltes überall gefallen; es steht aber weit über dem Niveau selbst besserer Unterhaltungsmusik. Sehr klangschön und melodiös ist das Streichquintett. Unter den Streichquartetten überragt das in e-moll die übrigen, trotzdem sie sämtlich sehr gelungen sind; es ist vielleicht das reifste Werk Gernsheims. Bedeutend ist auch das Klavierquintett op. 63. Von den Klavierquartetten gebe ich dem ersten den Vorzug, ebenso von den Klaviertrios. Ganz prachtvoll ist die zweite Violinsonate op. 50, aber gern wird man auch die erste spielen.

Sängerinnen seien besonders auf op. 19, op. 29 (u. a. „Mit einem gemalten Bande", „An den Mond") und op. 74 (aus diesem Heft ist „Flieder" sehr beliebt geworden) aufmersam gemacht, sowie auf die Szene „Agrippina", zu der freilich ein Chor erforderlich ist. Gemischte Chorvereinigungen werden mit Erfolg zu der „Nordischen Sommernacht", zu dem höchst stimmungsvollen „Der Nornen Wiegenlied" und auch zu „Der Nibelungen Überfahrt" greifen, bei feierlichen Gelegenheiten auch noch zu dem „Preislied". Daß Männerchöre ernster Richtung „Salamis", „Römische Leichenfeier", „Odins Meeresritt" und „Phöbus Apollon" sehr schätzen werden, darüber kann kein Zweifel sein.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE ZWEITE MUSIK-FACHAUSSTELLUNG

LEIPZIG, VOM 3. BIS 15. JUNI

von Arthur Smolian-Leipzig



er „vieles" bringt, wird manchem etwas bringen!" Nach diesem altbewährten, ebensowohl für Komödien, als auch für Messen, Jahrmärkte und sonstige Schaustellungen gültigen Rezepte verfährt auch der Zentral-Verband Deutscher Tonkünstler und Tonkünstler-Vereine bei den durch ihn begründeten, vornehmlich der Instrumentenindustrie, daneben aber auch der Musiklehre, der musikalischen Druck- und Schriftenkunde und verschiedenen Seitengebieten der Musikwissenschaft geltenden Musik-Fachausstellungen, deren erste im Mai 1906 zu Berlin stattgefunden hat, und deren zweite nunmehr in Leipzig einem sich stetig steigernden Interesse der Industriellen, der Fachmusiker und des musikliebenden Publikums begegnet ist. König Friedrich August von Sachsen hatte das Protektorat übernommen und einen Ehrenpreis gestiftet, der der Orchestrionfabrik Popper & Co. zugefallen ist, und von der Sächsischen Staatsregierung waren vier Medaillen ausgegeben worden, als deren glückliche Erwerber die braunschweigische Hofpianofortefabrik Grotrian, Steinweg Nachf., der Charlottenburger Geigenbauer Ernst Keßler, der Leipziger Holzblasinstrumentenfabrikant Otto Mönnig und die Leipziger Verlagshandlung F. E. C. Leuckart aus dem Wettstreite hervorgingen. Ehrenpreise des Leipziger Rates, der dem Zentral-Verbande und sämtlichen Ausstellern viel freundwilliges Entgegenkommen und mannigfache Förderung erwiesen hat, sind der Leipzig-Reudnitzer Klavierfabrik Förster & Co., der Markneukirchener Streichinstrumentenfabrik Ludwig Glaesel junior, dem Leipzig-Konnewitzer Böhmflötenfabrikanten Moritz Mönnig, der Chicagoer Harfenfabrik Lyon & Healy, dem Leipziger Musikverlage Ernst Eulenburg und der Leipziger Noten-, Buch- und Lichtdruckerei C. G. Röder zugefallen, und von den übrigen zahlreichen Preisen, die von fürstlichen Kunstförderern, von verschiedenen Landesministerien, von den Senaten der Hansestädte, von Verbänden und Vereinen und vom Ausstellungskomitee gestiftet worden waren, sei hier nur noch erwähnt, daß den Ehrenpreis des Großherzogs von Sachsen-Weimar samt einer goldenen Ausstellungsmedaille die Leipziger Klavierspielapparatefabrik Ludwig Hupfeld A.-G., den Ehrenpreis des Prinzen Friedrich Wilhelm von Preußen samt goldener Ausstellungsmedaille das Charlottenburger Geigenbau-Atelier Oswald Möckel, und weitere goldene Medaillen die Boston-Amsterdamer Harmoniumfabrik Mason & Hamlin, der Leipziger Verlag Steingräber und die Freiburger Fabrik von mechanischen Musikinstrumenten Welte & Söhne erhalten haben. Für die namentliche Anführung aller übrigen preisgekrönten Aussteller und gar erst der vielen Aussteller, die für diesmal mit dem interessevollen Beachtetwordensein ihrer Erzeugnisse haben vorliebnehmen müssen, fehlt hier der Raum, da wir den Lesern ein Gesamtbild der Ausstellung und ihrer hervorragendsten Objekte nicht vorenthalten dürfen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Die am 3. Juni stattgehabte Eröffnungsfeier der Ausstellung, zu der als Vertreter des Protektors Kreishauptmann Freiherr von Welck, — in Vertretung der Stadt Leipzig Bürgermeister Roth und viele Mitglieder des Ratskollegiums und der Stadtverordnetenversammlung, sowie auch Delegierte anderer Behörden, des Gewandhauses, des Theaters, des Konservatoriums, des Musikalienverlages, der Instrumentenindustrie und der Künstlerkorporationen mit ihren Damen erschienen waren, brachte zwischen Aufführungen von Wagners „Kaisermarsch" und dem historischen Koburger Marsch durch die von Musikmeister Karl Giltsch geleitete Kapelle des 8. Infanterieregiments No. 107 eine den Zweck der Ausstellung klar darlegende und in ein Hoch auf den König ausmündende längere Rede des Zentral-Verbandsvorsitzenden Adolf Göttmann, eine Begrüßungsansprache des Bürgermeisters Roth, und die im Namen des Königs vollzogene Eröffnung der Ausstellung durch Freiherrn von Welck, und dann ging es hinein in die weiten, schöngeschmückten Räume des Kristallpalastes und der in diesen mit eingebauten Alberthalle, die zu Triumphstätten der modernen Mechanik und zu Erinnerungsstätten klassischen Schöpfergeistes geweiht waren. Im großen Saale des Kristallpalastes, in dem für gewöhnlich die leichtlebige Muse der Variétébühne waltet, standen in hübsch arrangierten Gruppen Flügel, Pianinos, Harmoniums, Harfen und Orgeln, an deren Ausstellung sich einige dreißig Firmen beteiligt hatten. Die vielgenannten Namen Blüthner, Bechstein, Steinway, Kaps, Ibach u. a. m. suchte man zwar vergeblich; zum Ersatz aber fand man viele andere klangschöne, wohlspielbare und zumeist prächtig ausgestattete Tasteninstrumente, unter denen auch ein von der Firma J. G. Irmler pietätvoll aufbewahrtes Giraffenklavier von anno dazumal, und ein von Förster & Co. gebauter moderner, rückseitig gleichmäßig abgerundeter Flügel allerkleinsten Kalibers, ein etwas klangschmächtiges, für Begleitzwecke aber wohl taugliches Sängerinnenboudoirstück, Aufsehen erregen mußten. An einigen Instrumenten hatte man Gelegenheit, Neuerungen in der Anlage der Klaviatur kennen zu lernen: die sich nach den Seiten zu abschrägende, durch Verringerung der Spannungsmaße zweckdienlich erscheinende „Strahlen-Klaviatur" der G. m. b. H. Strahlen-Klaviatur in Barmen, die auch keinerlei instrumentenbautechnische Schwierigkeiten bereiten dürfte, — und die sehr bequem spielbare, durch bogenförmige Ausbuchtung ein Weithingreifen nach beiden Seiten zu mit normaler Handstellung ermöglichende „Clutsam-Klaviatur", die neuerdings zur Lösung des bereits durch die Janko-Klaviatur gestellten Problemes voller und andauernder Anschlagsgleichmäßigkeit bei verschiedener Länge und Form der Tastenhebel auffordert. Die junge Leipziger Pianofortefabrik Carl Rothe hatte wohlfeile, ohne Holzrasten gebaute Pianinos ausgestellt. Von zehn zu zehn Minuten ließen sich an den verschiedenen Flügeln vorgeschrittene Schülerinnen des hiesigen Königlichen Konservatoriums vernehmen und machten gemeinhin mit ihrem hübschen Spiele ebensowohl für die unter ihren Händen auftönenden Fabrikate als auch für das genannte Lehrinstitut Reklame.

Reiche Schätze waren durch die Königliche Bibliothek zu Berlin, die Leipziger Stadtbibliothek, die Musikbibliothek Peters, das Leipziger Antiquariat von C. G. Boerner, den Berliner Lortzingsammler G. R. Kruse und die Frankfurter Musikbibliothek Paul Hirsch in der Alberthalle aufgehäuft worden. An bald eintausend Jahre alten Pergamenthandschriften, ältesten Musiknotendrucken, seltenen Lauten-Tabulaturen und einer der Musikbibliothek Paul Hirsch angehörenden vollständigen Kollektion der musiktheoretischen Schriften des Franchino Gafori (1451—1522) vorüber gelangte man zu den Reliquienschreinen der Berliner Königlichen

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Bibliothek und der Leipziger Stadtbibliothek, in denen unschätzbare Autographen, Porträts und Druckausgaben aller namhaften Leipziger Musiker und Musikgelehrten aus dreiundeinhalb Jahrhunderten (1530 bis 1900) gleichsam zu einer dokumentarischen Musikgeschichte zusammengestellt waren. In geschlossener Reihe zeigten sich da vor dem ehrfürchtigen Beschauer — nach Martin Agricola, Johann Walther und Orlando di Lasso — Sethus Calvisius, Johann Hermann Schein, Heinrich Schütz, Johann Kuhnau, Georg Philipp Telemann, Johann Sebastian Bach, Christoph Graupner, Johann Ludwig Krebs, Johann Friedrich Doles, Johann Gottfried Schicht, Friedrich Rochlitz, Christian Theodor Weinlig, Friedrich Schneider, August Pohlenz, Moritz Hauptmann, Ignaz Moscheles, Johann Christian Lobe, Albert Lortzing, Carl Ferdinand Becker, Felix Mendelssohn Bartholdy, Robert Schumann, Ferdinand David, Ferdinand Hiller, Franz Brendel, Julius Rietz, Richard Wagner, Niels W. Gade, Wilhelm Rust, Joseph Joachim, Philipp Spitta, Heinrich von Herzogenberg und noch mehrere weniger bedeutende Meister. Aus den Schatzkammern der Musikbibliothek Peters waren für die Ausstellung insonderheit kostbare Autographen von Händel, Haydn, Mozart, Schubert, Mendelssohn, Chopin, Spohr und Hugo Wolf — das Haußmannsche Originalgemälde von Joh. Seb. Bach und das Klöbersche Originalbildnis Beethovens hergegeben worden, und daneben stand auch das jüngst erst von Herrn Henry Hinrichsen, dem Inhaber des Musikverlages C. F. Peters erworbene Stielersche Original-Beethoven-Porträt zur Schau. Beim Anblick der vielen Lortzingreliquien, die durch den Berliner Lortzingforscher G. R. Kruse aufgebracht und ausgestellt waren, mußte neuerdings der Wunsch rege werden, daß diese überaus reichhaltige Sammlung baldigst in den Besitz einer Berliner oder Leipziger öffentlichen Bibliothek gelangen möchte, und daß auch kleine Dinge den sinnigen Beschauer entzücken können, das zeigte das lebhafte Interesse, mit dem viele jüngere Fachmusiker den Anblick mehrerer durch den ehemaligen Reisenauer-Schüler Fritz Bremer pietätvoll zusammengetragenen Autographen und Bildnisse Alfred Reisenauers und Felix Weingartners genossen.

Durch den reichlich mit Fachzeitschriften ausgestatteten Leseraum gelangte man zu dem Wunderraum, darin Weltes Reproduktionsklaviere und vornehmlich das durch Elektrizität angetriebene Welte-Mignonklavier vorgeführt wurden, und da hörte man alsbald mit neuerlichem bewundernden Staunen Eugen d'Albert, Camille Saint-Saëns, Theodor Leschetitzki, Raoul Pugno, Alfred Reisenauer, Josef Hofmann und andere Meister des Klavierspieles mehr wertvolle Stücke der Klavierliteratur in ganz individueller Anschlags- und Ausdrucksweise vortragen, ohne daß einer der genannten leibhaftig zur Stelle war. Die Wiedergabe ist absolut getreu und die Illusion ganz vollkommen, und unwillkürlich riefen die eine Materialisierung künstlerischer Persönlichkeitskundgebungen bedeutenden Einlagerollen des Mignonklaviers ein fast unheimliches Erinnern an den verkauften und vom Käufer zusammengerollten Schatten Peter Schlemihls wach. Der Künstler selbst wird Schall und Rauch; was er kann, kann das Mignon auch. Die Begutachtung der unzähligen und zum Teil außerordentlich wertvollen Objekte, die gegen fünfzig Fabrikanten zur Ausstellung von Streichinstrumenten, Holzblasinstrumenten, Blechblasinstrumenten, Schlaginstrumenten, und Zupfinstrumenten beigesteuert hatten, konnte man füglich den betreffenden Herren Instrumentalisten und den Herren Preisrichtern überlassen, und ebenso mußte man sich auch bezüglich der dem Musikverlage, der Akustik und den musikalischen Lehrmitteln zugewiesenen Ausstellungsräume auf ein eiligeres Durchschreiten beschränken, wobei vornehmlich die reichen musikalischen Klassikerausgaben Peters, Steingräber und Universalediton, die ungemein zweckdienlichen kleinen Partituren

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

von Ernst Eulenburg, die ausstattungsfrohen, die jugendliche Musizierlust bestens anregenden Neuveröffentlichungen des Verlages D. Rahter, die bildungfördernden „Illustrierten Handbücher" des J. J. Weberschen Verlages, Auguste Böhme-Köhlers vortrefflich ausgearbeiteter und nur noch allzu kostspieliger „Apparat zur plastischen Darstellung der Lautbildung in den menschlichen Stimm- und Sprechorganen", des Greizer Rektors Leber für Schulzwecke bestens geeignetes „Wand- und Tischharmonium mit aufsetzbaren Ziffern und Notennamen" und die schönen Reliefplaketten, Büsten und Statuetten des Albert Auerschen Musikverlages in die Augen fielen. Dann aber ging es zu den mechanischen Musikinstrumenten von Ludwig Hupfeld A.-G. hin, wo mehr noch als die bereits rühmlichst bekannten Klavierspielapparate Phonola, Excelsior-Phonoliszt und Dea, die neue „Deaviolina", ein das Deaklavier mit einer selbsttätig spielenden, durch Roßhaarbogen gestrichenen Violine vereinigender, ganz ungemein fein ersonnener Spielapparat lebhaftes Interesse wachrufen mußte. Wie hier in einem über dem Pianino angebrachten Gehäuse vier paarweis gruppierte und mit je einer Saite bespannte Geigen von pneumatisch-bewegten Drückern bespielt und durch zwei andauernd rotierende Bogen zum Klingen gebracht werden, das muß man gesehen und gehört haben, um ein solches Wunder der Technik für möglich zu halten. Wenn das mit der Instrumentenbautechnik und mit dem Allgemeingebrauche der Elektrizität so weiter fortgeht, werden in einiger Zeit wohl auch Nicht-Fürsten und Nicht-Millionäre in der Lage sein, sich an einem eigenen — allerdings mechanischen — Streichquartett erfreuen zu können.

Weitere Überraschungen wurden den Besuchern der Ausstellung in dem schön hergerichteten Ausstellungssaale der Orchestrionfabrik Popper & Co. bereitet. Da gab es als staunenerregende Novitäten ein von Menschenhand zu spielendes, schöne beseelte Flötentöne mit Klavierklängen vereinigendes doppelmanualiges Instrument „Flauto solo" und ein elektrisch angetriebenes, ganz prächtig klingendes Reproduktionsharmonium „Mystikon". Zwei Konzerte, die während der Ausstellungszeit in der Alberthalle zum Besten der Wohlfahrtskassen des Zentralverbandes Deutscher Tonkünstlervereine und unter Benutzung eines mit der Strahlenklaviatur versehenen Ibach-Flügels von dem eigenartigen und hier durch den feinsinnigen Sigfrid Karg-Elert assistierten Josef Weiß und von dem hochtalentierten Paul Schramm veranstaltet wurden, haben einigermaßen interessiert und der Wohlfahrtskasse wohl auch einige Mittel zugebracht.

In ihren aufsehenerregendsten neuen Objekten bedeutete die zweite Musikfachausstellung gewissermaßen eine Verdrängung des Menschen durch die Maschine. Noch aber bleibt für das Ersinnen der Musik und der Maschinen, sowie auch für das vorbildliche Reproduzieren von Tonkunstwerken und für das Herstellen und Inbetriebhalten der mechanischen Instrumente der Mensch vonnöten, und so ist denn gottlob der Augenblick noch ziemlich ferne, da ein selbstdenkendes Riesengrammophon den Marsbewohnern die Kunde zuschreien könnte: der Mensch hat seine Schuldigkeit getan, der Mensch kann gehen!

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Aus englischen und amerikanischen Musikzeitschriften

THE MUSICAL TIMES (London), No. 774—795 (August 1907 bis Mai 1909). — No. 774: Great Yarmouth and its parish church" (Groß-Yarmouth und seine Pfarrkirche) von Dotted Crotchet. — „Mr. Harry Evans". Biographie des 1873 geborenen walisischen Musikers. — „In a musical library" (In einer Musikbibliothek) von James E. Matthew. Über ein 1683 erschienenes akustisches Werk von Daniel Georg Morhof. — No. 775: „Joseph Joachim" von F. G. E. (Biographie mit interessanten Bildern). — „The rise of Lully" (Die Laufbahn Lully's) von John E. Borland. — „Games of music" (Musikalische Spiele) von Bertha Harrison. — No. 776: „Edvard Grieg" von F. G. E. — „Notes on an old musical journal" (Bemerkungen über eine alte Musikzeitschrift). Über die von dem aus Deutschland stammenden Musiker Kollmann in London im Jahre 1812 herausgegebene Zeitschrift „The Quarterly Musical Register", von der nur zwei Nummern erschienen. — „In a musical library. II." (In einer Musikbibliothek. II.) von James E. Matthew. Über das Buch „Cause célèbre relative à la Consécration du Cœur de Grétry", Paris 1825. — No. 777: „Bristol Cathedral" (Die Kathedrale von Bristol) von Dotted Crotchet. — „In a musical library. III." von James E. Matthew. Über das 1751 in Paris erschienene Werk „Mémoire, Lettres patentes et Arrêts pour les organistes, compositeurs de musique . . ." — No. 778: „The British Museum Library. I.: Printed music" (Die Bibliothek des Britischen Museums. I.: „Musikdrucke") von F. G. E. (Fortsetzung in No. 779/780. Mit interessanten Abbildungen.) — „Byrd's Fantasia in C" von John E. Borland. Über ein Werk aus dem „Fitzwilliam Virginal Book". — No. 779: „Mischa Elman". Interessante Lebensbeschreibung. — No. 780: „Claude Debussy" von M. D. Calvocoressi. — „A collection of libretti" (Eine Sammlung von Operntextbüchern) von James E. Matthew. Über Operntexte aus dem 17. und dem 18. Jahrhundert. — No. 781: „Rochester Cathedral" (Die Kirche in Rochester) von Dotted Crotchet. — „Cherubini in England." — No. 782: „Clara Novello" von F. G. E. — „Mr. T. H. Collinson." — No. 783: „Ripon and its minster" (Ripon und sein Münster) von Dotted Crotchet. — „George P. Bridgetower and the Kreutzer Sonata" von F. G. E. Eine interessante Lebensbeschreibung des Mulatten Bridgetower, des Violinisten, dem Beethoven die Kreutzer-Sonate zuerst widmete; mit dem Faksimile eines Briefes von Beethoven. — No. 784: „Dr. Walford Davies." Eine biographische Skizze. — „Folk-songs and dances at Stationers' Hall" (Volkslieder und Tänze in der Buchhändler-Börse). Über eine Veranstaltung eines Londoner Musikervereins. — No. 785: „The Milton Tercentenary" (Die Feier des 300. Geburtstages Milton's) von F. G. E. — „The evolution of clef signatures" (Die Entwicklung der Schlüsselzeichen) von Frank Kidson (Fortsetzung in No. 793). — No. 786: „A visit to Preston" (Ein Besuch der Stadt Preston) von Dotted Crotchet. — „Gluck in England" von F. G. E. — No. 787: „Dr. H. A. Harding, Honorary Secretary of the Royal College of Organists" (Dr. H. A. Harding, der Ehrensekretär des königlichen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Organisten-Collegiums). — „A visit to Bedford“ (Ein Besuch der Stadt Bedford) von Dotted Crotchet. — „Epiphany services in the church of San Andrea della Valle, Rom“ (Der Gottesdienst am Dreikönigstag in der Andreas-Kirche in Rom) von C. F. Abdy Williams. — No. 788: „Manchester cathedral“ von Dotted Crotchet. — „Dr. J. Kendrich Pyne“. Lebensbeschreibungen des Organisten Pyne in Manchester, sowie seines Vaters und seines Großvaters, die ebenfalls Organisten in Manchester waren. — „Is the symphony doomed?“ (Ist die Symphonie zum Untergang verurteilt?). Der Verfasser verneint die Frage und meint, daß „die Symphonie von der symphonischen Dichtung wenig zu fürchten habe“. — No. 789: „Pablo Sarasate. Some personal recollections“ (Pablo Sarasate. Einige persönliche Erinnerungen) von Sir Alexander Mackenzie. — „Bath. Its musical associations“ (Bath und seine musikalischen Vereinigungen) von Dotted Crotchet. — „Dr. John Blow. Bicentinary of his death“ (Dr. John Blow. Zum 200. Wiederkehr seines Todestages). — No. 790: „Eton College“ von Dotted Crotchet. Über die Musikpflege in der berühmten Erziehungsanstalt. — „Milton and music“ (Milton und die Musik). — „Sir Edward Elgars symphony“. — No. 791: „Granville Bantock“. Ausführliche Lebensbeschreibung. — „The Milton Tercentenary celebrations“ (Die Aufführungen zur Feier des 300. Geburtstages Milton's) von F. G. E. — No. 792: „Mendelssohn in England“. Ausführlicher Aufsatz mit Zeichnungen Mendelssohns und anderen Illustrationen. — No. 793: „Mr. Coleridge-Taylor“. Über das Leben und Schaffen des 1875 in England geborenen Komponisten, des Sohnes eines Negers und einer Engländerin. Am Schluß steht ein Verzeichnis seiner 76 Werke. — No. 794: „Dr. Charles Harriss“. Über den 1862 in London geborenen, seit 1882 in Ottawa (Kanada) wirkenden Dirigenten. — „Carlisle Cathedral“ von Dotted Crotchet. — No. 795: „Haydn in England“ von F. G. E. — „Newmark-on-Trent and Dr. John Blow“ von Dotted Crotchet.

THE MUSICIAN (Boston), XII, 8 — XII, 12. (August bis Dezember 1907). — Außer zahlreichen kleineren, hauptsächlich musikpädagogische Fragen behandelnden Aufsätzen und Notizen enthalten die Hefte die folgenden Abhandlungen: XII, 8: „The influence of Beethoven's malady upon his spiritual nature“ (Der Einfluß der Krankheit Beethovens auf sein geistiges Wesen) von J. Ermoloff. — „A day with Gounod“ (Ein Tag bei Gounod) von Howard Paul. — „The formation of charakter through a proper study of music“ (Charakterbildung durch gediegenen Musikunterricht) von A. Pupin. — „History's place in music study“ (Der Geschichtsunterricht im musikalischen Studiengange) von Thaleon Blake. — „Cost of study abroad — the reward of the professional pianist“ (Die Kosten des Studiums im Ausland und die Bezahlung des Berufspianisten) von W. Francis Gates. Der Verfasser warnt die amerikanischen Musikschüler davor, ohne gründliche Vorbereitung und ohne genügende Geldmittel zum Studium nach Europa zu gehen. — „Hugo Wolf — his life and work“ (Hugo Wolf, sein Leben und sein Schaffen) von Frederic S. Law. — „Holland's old bells“ (Die alten Glocken in Holland). — „The childhood of Haydn“ (Die Kindheit Haydns). — XII, 9: „The advance of musical education in America“ (Der Fortschritt der musikalischen Erziehung in Amerika) von Dudley Buck. (Nach einem Interview.) — „At Edward Macdowell's lectures Columbia University“ (In Edward Macdowell's Vorlesungen an der Columbia-Universität) von Jo Shipley Watson. — „Some lay conceptions of music“ (Musikalische Eindrücke eines Laien) von Captain Oscar Hatch Hawley. — „The value of historical programs in courses in appreciation“ (Der Wert historischer Programme in den Unterrichtskursen zur Vertiefung des Musikverständ-

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

nisses) von Clarence G. Hamilton. — „The Art of music in Russia“ (Die Musik in Rußland) von Marianne Janney. (Fortsetzung in Heft 10). — „The creative consequences of the clavier type of instruments“ (Der Einfluß der klaviermäßigen Temperierung der Instrumente auf die Komposition). — „The pianism of de Pachmann“ (Das Klavierspiel von Pachmann's). — „Should a piano teacher study singing?“ (Soll ein Klavierlehrer Gesang studieren?) von Horace P. Dibble. — „German organ playing“ (Über deutsches Orgelspiel) von Arthur Bird. — „The enjoyment of music“ (Die Freude an der Musik) von Arthur Elson. Über Wallaschek's Theorie von den verschiedenen Typen der Musikgenießenden. — XII, 10: „The advance of musical education in America“ (Der Fortschritt der musikalischen Erziehung in Amerika) von B. J. Lang (nach einem Interview). — „The analytic and synthetic elements in piano pedagogics“ (Die analytischen und synthetischen Elemente im Klavierunterricht) von Francis H. Morton (Fortsetzung in Heft 11 und 12). — „The music of Claude Debussy“ von Lawrence Gilman. — „Do music teacher's associations pay?“ (Über den Wert der Vereinigungen von Musiklehrern) von Arthur L. Judson. — „Music and letters“ (Musik und Literatur) von Philipp H. Goepp. Über die Notwendigkeit einer gründlichen allgemeinen Bildung des Musikers. — „Concerning modern voice culture“ (Über moderne Stimmbildung) von Katherine Metcalf Roof. — „Hugo Wolf's Mörike Songs“ von Siegfried Herz. — „Organists at work: Mr. S. B. Whitney“ (Organisten bei ihrer Arbeit: S. B. Whitney) von H. G. Macdougall. — XII, 11 (Grieg-Nummer): „The spirit of the Nordland in music (Der skandinavische Geist in der Musik) von Henry T. Finck. — „Grieg's music from a pianoforte student's point of view“ (Grieg's Musik vom Standpunkt des Klavierschülers aus betrachtet) von W. S. B. Mathews. — „Edvard Grieg: a biographical Sketch“ (E. G.: Eine biographische Skizze) von N. Barbantini. — „Mme. Katharine Goodson.“ — „Difficulties with adult piano pupils“ (Schwierigkeiten beim Unterricht erwachsener Schüler) von Herbert Antcliffe. — „New Wagner Letters“ von August Spanuth. Besprechung der „Erinnerungen“ von Angelo Neumann. — „Some art parallels“ (Über das Verhältnis der Künste zu einander nach den Schriften von John C. Van Dyke). — „Curing deafness by musical tones“ (Heilung der Taubheit durch musikalische Töne). — „A few words about the tenor voice“ (Einige Worte über die Tenorstimme) von H. W. Greene. — „Rights of the choir singer“ (Die Rechte des Chorsängers [in der Kirche]) von W. Francis Gates. — „Some Grieg suggestions for the organist (Einige Grieg betreffende Ratschläge an Organisten) von H. J. Storer. Über Bearbeitungen Grieg'scher Werke für die Orgel. — „The advance of musical education in America“ (Der Fortschritt der musikalischen Erziehung in Amerika) von H. J. Storer. — XII, 12: „The christmas pipers of Rome“ (Straßen-Musikanten in Rom zur Weihnachtszeit) von Raffaele Simboli. — „French Christmas carols“ (Französische Weihnachtslieder) von Julien Tiersot. — „What constitutes great music?“ (Worin besteht große Musik?) von Louis C. Elson. — „The advance of musical education in America“ (Der Fortschritt der musikalischen Erziehung in Amerika) von James C. D. Parker. (Nach einem Interview.) — „Christmas and its musical celebration“ (Musikalische Weihnachtsfeiern) von Carl Reinecke. — „The rights of the majority. A defense of the pleasures of mediocrity“ (Die Rechte der Majorität. Eine Verteidigung der Vergnügungen der großen Menge der Musikfreunde) von W. Francis Gates.

Magnus Schwantje

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

KRITIK

OPER

BERN: Nach längeren unerquicklichen Direktionsmiseren hat das Berner Stadttheater in der Person des Hofrat Benno Koebke endlich einen künstlerischen Leiter gefunden, der das Zutrauen, das man ihm schenkte, vollauf rechtfertigte. Die künstlerische Bilanz dieses Winters schließt sehr vorteilhaft ab. Alle Aufführungen, und namentlich die der Oper, trugen das Gepräge ernster Arbeit und künstlerischer Vertiefung. In den beiden Kapellmeistern Willy Collin, einem Schüler Humperdincks, und Siegfried Landeker besitzen wir zwei tüchtige Musiker, die Umsicht mit Schwung und Begeisterung zu vereinigen wissen. Weniger gut ist es um die Regie bestellt, die nicht immer den notwendigen Anforderungen zu genügen weiß. Von den Hauptkräften seien Karl Balta, ein Heldentenor mit Mark und Glanz in der Stimme, Gabriele Englerth, die hochdramatische Sängerin, die namentlich in Wagnerrollen hochbedeutende Leistungen zu verzeichnen hat, und die uns nun leider verläßt, um einem Engagement an das Hoftheater in Braunschweig zu folgen, und Mizzi Buschbeck, eine vielseitige, sehr begabte junge Künstlerin erwähnt. — Neben der Neueinstudierung einer Anzahl älterer Opern hat das Repertoire durch Aufführungen von „Tiefland", „Tristan und Isolde" und André Wormsers „Der verlorene Sohn" eine dankbar begrüßte Bereicherung erfahren. Namentlich „Tristan und Isolde" erfuhr eine sehr verinnerlichte, zu tiefer Wirkung gebrachte Wiedergabe, bei der sich Frl. Englerth als wundervolle Isolde auszeichnete. „Der verlorene Sohn" diente als Versuch, die künstlerische Pantomime zu frischem Leben zu erwecken, ein Versuch, der dank der sorgfältigen Vorbereitung des vom musikalischen Standpunkte hoch einzuschätzenden Werkes und dank vortrefflicher Besetzung der Hauptrollen von Erfolg begleitet war. — Zur Neuaufführung gelangte Peter Faßbaenders einaktiges Musikdrama „Högnis letzte Heerfahrt", Dichtung von Hermann Lingg. Dem Komponisten ist der Text zum Verhängnis geworden. Die Handlung läßt den Zuhörer vollständig kalt, sie entbehrt jeglichen dramatischen Akzentes und besitzt dafür eine um so größere psychologische Verworrenheit. Die Vertonung, die ziemlich stark unter Wagners Einfluß steht, zeigt Geschick, weist auch manche originelle Seite auf, und namentlich in den Orchesterpartieen zeigt sich eine nicht unbeträchtliche Erfindungsgabe. — Von bemerkenswerten Gastspielen sind das Auftreten Madame Sylva's von der Komischen Oper in Paris, die als Gretchen und Carmen wahre Triumphe feierte, Sigrid Arnoldsons, deren Gesangskunst immer noch die größte Bewunderung erregt, die im Spiel jedoch kalt und gleichgültig läßt, und d'Andrade's meisterliche Darstellung des Don Juan zu verzeichnen. Guido Zeller

BRÜNN: Dem Beispiel anderer Städte folgend, werden seit drei Jahren auch bei uns sogenannte Maifestspiele veranstaltet, die, anfangs von den besten Intentionen erfüllt, im Laufe der Jahre qualitativ derart zurückgegangen sind, daß wir uns veranlaßt sehen, auch einmal an dieser Stelle darauf hinzuweisen. Es gab fünf musikalische Festspiele: „Tristan", „Siegfried", „Ein Wintermärchen", „Die rote Gred" und ein Konzert unter Weingartners Leitung. Zunächst übersteigt dieses Repertoire die Leistungsfähigkeit unserer Oper, die im Laufe der ganzen Saison eine einzige Novität: Mraczek's „Traum" herausbrachte. Immerhin gelangen die Novitäten verhältnismäßig am besten. Nun stelle man sich aber die Wagneraufführungen vor, die trotz des wesentlich verstärkten Streichorchesters mit je einer einzigen flüchtigen Probe zur Erstaufführung gelangten, wobei noch zu bemerken ist, daß diese ohne Anwesenheit der Hauptdarsteller (Schmedes, Weidt und Kusmitsch bei „Tristan", Breuer, Schmedes und Kriesten-Rabl bei „Siegfried") stattfand. Daß unter diesen Umständen von einer künstlerischen Gestaltung der Gesamtaufführung und des Orchesterpartes nicht die Rede sein kann, liegt wohl klar auf der Hand. Im „Wintermärchen" gastierte Frau Hilgermann, in der „Roten Gred" Frau Gutheil-Schoder von der Wiener Hofoper.
Siegbert Ehrenstein

FREIBURG i. B.: Das Stadttheater hat mit Puccinis „Madame Butterfly", wie es scheint, einen glücklichen Griff getan; das flott einstudierte und glanzvoll ausgestattete Werk macht stets ein volles Haus. Eine weitere Novität war Goldmarks „Wintermärchen", dem eine sehr warme, wenn auch keineswegs begeisterte Aufnahme zu Teil wurde. In neuer Einstudierung erschienen auch Donizetti's „Liebestrank" und d'Albert's „Flauto solo". In Bizet's unverwüstlicher Meisteroper „Carmen" gastierte auch wieder Sigrid Arnoldson. Richard Wagner war vertreten mit „Tannhäuser", „Lohengrin", den „Meistersingern" und dem „Ring", Beethoven mit „Fidelio", Weber mit „Freischütz", Mozart mit „Figaro", Verdi mit „Aida". Lortzing wird hier sehr gepflegt, während Spohr, Marschner, Gluck, Méhul, Boieldieu und Cherubini seit Jahren fast gar nicht mehr vertreten sind.
Victor August Loser

LÜTTICH: Die Opernsaison ist nach interessanter Betätigung zu Ende gegangen. „Der Landstreicher" von Leroux hat in einer Reihe von Vorstellungen einen schönen Erfolg davongetragen. Massenet's „Ariane" wurde gleichfalls mit ziemlichem Erfolg gegeben; die Inszenierung war sorgfältig, Dekoration und Orchester ausgezeichnet; die Partitur besitzt freilich keinen großen Wert. Von guten Einstudierungen sind vor allem „Hänsel und Gretel" zu nennen; das wundervolle Werk Humperdincks erfuhr eine hervorragende Wiedergabe und wurde freudig begrüßt. „Mefistofele" von Boito und „Les Armaillis" von Doret machten in mittelmäßiger Wiedergabe keinen besonderen Eindruck, und „Manon Lescaut" von Puccini bedeutete ein vollständiges Fiasko. Einer besseren Aufnahme erfreute sich „Griselidis" von Massenet. Unser Publikum beklagt lebhaft den schlechten künstlerischen Geschmack der gegenwärtigen Theaterleitung: „Fidelio", „Zauberflöte", „Don Juan", „Oberon", „Freischütz", „Samson und Dalila", „Lohengrin", „Die Walküre" und eine Reihe anderer Werke, die früher hier gegeben wurden, bekommt man nicht mehr zu hören. — Als Gäste begrüßten wir die Tenöre Clément, Lavarenne, Girod, Nuibo, Perrens, Merina,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Gabriel, den Bariton Boulogne, ferner Margarete Silva (Carmen), Irma Davray (Bohême) und Frau Chambellan (Rosine). — Das Ensemble für die nächste Spielzeit ist vollständig und verspricht Gutes. Wahrscheinlich wird „Fausts Verdammung" wieder zur Aufführung kommen, die letztes Jahr einen solch außerordentlichen Erfolg erzielt hatte.

Paul Magnette

METZ: Das Ereignis der verflossenen Saison bildete die lange ersehnte geschlossene Aufführung des „Ring des Nibelungen". Daß eine solche in Metz zustandekommen konnte, verdanken wir in erster Linie dem unermüdlichen Theaterdirektor Otto Brucks, der ihr als Spielleiter einen höchst würdigen Rahmen gab. Als Kapellmeister an erster Stelle wirkte Dr. Heinz Heß. Der Eindruck beim Publikum war ein so nachhaltiger, daß das Werk mehrfach wiederholt werden konnte. Hervorzuheben ist, daß die Aufführung ohne Hinzuziehung von Gästen ermöglicht wurde, ein Beweis für die Brauchbarkeit der vorhandenen Kräfte. Daß auf dem Spielplan auch ältere Werke Wagners nicht fehlten, bedarf kaum der Erwähnung. Neben ihm sind die Altromantiker: Weber und Marschner, Lortzing und Flotow am häufigsten zu Worte gekommen. Die französische und die italienische Oper erfuhren, zumal durch das allwöchentliche Gastspiel des Nancyer Ensembles, eine anerkennenswerte Pflege: einmal Halévy, Bizet und der in Metz geborene Thomas, dann Verdi (besonders gut gelang die „Traviata"-Aufführung), Leoncavallo und Mascagni, nicht zu vergessen d'Albert, dessen „Tiefland" jedesmal einen gewaltigen Eindruck hinterließ. Als Heldentenor leistete Paul Maier darstellerisch immer, gesanglich bisweilen Ausgezeichnetes. Lyrische Tenorpartieen sang Anton Salters mit hervorragenden, ab und an nur zu grell gefärbten Stimmitteln. Franz Grassegger war ein allzeit charakteristischer Heldenbariton, Jacques Bilk mit schöner und gut gebildeter Stimme trefflich in lyrischen Partieen. Emma Seebold ist als routinierte hochdramatische Sängerin zu nennen, daneben Ellen Nehammer vielversprechend in jugendlich-dramatischen Partieen und Bertha Sorenne als gewandte Koloratursängerin. Als Gäste erzielten Bussard-Karlsruhe mit seiner vornehmen Gesangskunst und Kirchhoff-Berlin dank seinen herrlichen Stimmitteln und der hohen Vortrags-Intelligenz nachhaltige Erfolge. — Auch das Kehrbild der Medaille darf nicht unterschlagen werden: Es fehlte im Repertoire völlig die klassische deutsche Musik. Man schien es ganz vergessen zu haben, daß auch Gluck, Beethoven und Mozart Opern geschrieben haben.

Dr. Walter Symanski

MOSKAU: Im Kaiserlichen Opernhause haben in der achtmonatlichen Spielzeit über 200 Vorstellungen stattgefunden, von denen gegen 50 auf das Ballet entfielen. Opernmatineen zu ermäßigten Preisen sind an Sonntagen eingeführt. 22 Opern (12 russische, 10 ausländische) sind über die Bühne gegangen. Goldmarks „Wintermärchen" war die Premiere der Saison. Nach 30jährigem Harren ist auf der kaiserlichen Bühne, anläßlich der Zentenarfeier Gogol's, die „Mainacht" von Rimsky-Korssakow erschienen und wirkte mit ihrer Fülle von Poesie bei ausgezeichneter Besetzung bezaubernd auf die Zuhörerschaft. Russische Opern haben den Vorzug. Wagner war mit „Lohengrin" (Sobinow in der Titelrolle) vertreten. Immer lauter wird die Nachfrage nach Wagner, der hier selten auf die Bühne gelangt. Glazounow's Ballet „Reymonda", neu inszeniert, sowie Tschaikowsky's „Dornröschen" erfreuten sich des größten Erfolgs. Die Orchesterdirigenten sind Suck und Emil Kuper. Das Gesangspersonal wechselte und war nicht immer auf der gewünschten Höhe. F. Schaliapin, L. Sobinow, Bogdanowitsch, Baklanow, Ant. Neschdanowa u. a. zeichneten sich aus. Die Verwaltung des kaiserlichen Opernhauses hat in letzter Saison angestrengt gearbeitet. — Die Privatoper des Herrn Zimin trat zu Anfang der Saison mit glänzenden Vorstellungen auf. Moussorgsky's „Boris Godunow", Tschaikowsky's „Jungfrau von Orleans", „Hoffmanns Erzählungen" von Offenbach, „Zar und Zimmermann" von Lortzing waren sorgfältig eingeübt und stilvoll inszeniert. — Im November hatte der Umzug in das neurestaurierte Theater Solodownikow (im November 1907 abgebrannt) stattgefunden. 28 Opern gingen in über 220 Vorstellungen über die Szene. Leider erlahmte der Unternehmungsgeist der Verwaltung zu Ende der Saison, die weniger glänzend abgeschlossen wurde. Man ging auch zur Operette über, die matt und flach ausfiel. — Im Volkstheater werden in der Woche vier Opern in anständiger Darbietung vorgeführt. Es kommen russische und ausländische Opern zu Gehör. Das Theater wird von den mittleren Schichten der Gesellschaft sowie von Arbeitern usw. stark besucht. — Eine neugegründete Künstlervereinigung hat sich die Wiederbelebung der klassischen „Opéra comique" zum Ziele gesetzt. Mozart'sche Opern, Grétry's „Les deux avares", die vorgeführt wurden, legten Zeugnis von den ernsten Bestrebungen des neuen Verbandes ab. — Somit wirken in letzter Saison in unserer Stadt vier Opernhäuser und der letztgenannte Verband der „Opéra comique".

E. von Tideböhl

PARIS: Da Wagner eine Tetralogie geschrieben, so durften sich Jules Massenet und Catulle Mendès wenigstens eine Dilogie gestatten und ihrer erfolgreichen „Ariane" von 1906 einen „Bacchus" nachschicken, in dem die verlassene Geliebte des Theseus durch die Liebe eines Gottes für ihre vortrefflichen Eigenschaften als Gattin und Schwester entschädigt wird. Es ist aber sehr zweifelhaft, ob „Bacchus" einen ähnlichen Erfolg erreichen wird wie „Ariane", denn der wenig günstige Eindruck, den das neue Werk in der Generalprobe und in der ersten Vorstellung der Großen Oper gemacht hat, verbesserte sich bis jetzt nicht. Während nämlich Wagner dafür gesorgt hat, daß zwischen den einzelnen Teilen seiner Tetralogie ein großer Unterschied der Handlung besteht, hat Mendès fast nichts anderes getan, als daß er die gleiche Handlung von der Insel Naxos in das indische Königreich Nepal versetzt hat. Wie in der ersten Oper Theseus zwischen Ariadne und Phädra schwankte, so pendelt hier Bacchus zwischen Ariadne und der von Mendès frei erfundenen oder vielmehr aus der „Afrikanerin" entlehnten indischen Königin Amahelli hin und her. Höchstens benimmt sich

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

der Gott noch etwas schmählicher als der Heros, denn er liebt beide Weiber zugleich und überläßt dann die unglückliche Ariadne wehrlos dem Rachedurst der eifersüchtigen Indierin. Diese redet der Ariadne ein, sich selbst zu opfern, um Bacchus das Leben zu retten, aber kaum hat sich Ariadne erdolcht, so kehrt Bacchus von seinem Feldzuge gegen die Affen, die ihn zuerst geschlagen hatten, siegreich zurück und erfleht von Zeus einen tötenden Blitzstrahl für die Verräterin und die Versetzung der Ariadne an das Himmelszelt, an dem sie heute noch als Sternbild sichtbar ist. Es fehlt auch nicht an einem gewissen Widerspruch zwischen dem Ende der „Ariane" und dem Anfange des „Bacchus". Dort folgte schließlich die verlassene Ariadne dem Lockrufe der Sirenen, die sie ins Meer zogen, und auf die Tröstung durch Bacchus wurde mit keinem Worte hingewiesen. Man müßte daraus schließen, daß sich Massenet erst durch den Erfolg der „Ariane" zum „Bacchus" überreden ließ, wenn er nicht in zahlreichen Interviews versichert hätte, er habe die Arbeit am „Bacchus" schon begonnen gehabt, als die erste Vorstellung von „Ariane" stattfand. Jedenfalls hätten Dichter und Komponist besser getan, ihre „Ariane" etwas kürzer zu fassen, um für eine Schluß-Szene Zeit zu finden, in der Bacchus als Tröster auf Naxos erschienen wäre. Sie wären dadurch namentlich der Schwierigkeit entgangen, die schon in den „Nibelungen" fühlbar ist, bei den heutigen Nachahmern aber einen einfach unmöglichen ersten Akt ihres „Bacchus" herbeigeführt hat. Dieser im Hades spielende erste Akt knüpft zwar an einen der hübschesten Gedanken des ersten Werkes an. Dort brachte Ariadne der Persephone blühende Rosen ins Schattenreich, um sie zu bestimmen, Phädra auf die Erde zurückkehren zu lassen. Persephone erkundigt sich nunmehr nach den ferneren Schicksalen der Rosenbringerin und erfährt zuerst von der Parze Klotho und dann von einer rätselhaften männlichen Gottheit, die Mendès Anteros nennt, daß Ariadne dem Bacchus nach Indien gefolgt ist und sich dort für ihn opfern wird. In direktester Nachahmung der „Götterdämmerung" zerreißt hierbei die Parze ihren Faden und kann nicht weiter prophezeien, und Anteros, der im Altertum nur ein Bruder des Eros war, der wenig zu sagen hatte, bei Mendès aber zu einem Urgott wird, taucht ungefähr so auf, wie die Erda im „Rheingold" und im „Siegfried". Um aber Zeit zu gewinnen und den Wagnerdiebstahl etwas zu verhüllen, hat Massenet den ganzen ersten Akt melodramatisch behandelt. Persephone, Klotho und Anteros haben keine Note zu singen und werden daher von Schauspielern dargestellt. Nur der Chor mischt einige Wehklagen in die Klänge des Orchesters, das freilich auch nicht viel Interessantes vorzubringen hat. Die Erinnerung an die Rosen führt einen ansprechenden kurzen Satz herbei, der für die Öde des übrigen um so weniger entschädigt, als das gesprochene Wort unter Musikbegleitung in der Großen Oper meist unverständlich bleibt. Der zweite Akt, der wohl später, nach Streichung des unnützen ersten, dessen Stelle einnehmen wird, ist dem aus dem Ramayana entlehnten Affenkriege gewidmet. Die von den Bacchanten geschlagenen Indier rufen die großen Affen zu Hilfe; ein kurzes Zwischenspiel schildert den Kampf und ein zweites Bild zeigt die Niederlage der griechischen Eindringlinge, deren Führer getötet würde, wenn ihn die Königin Amahelli nicht als Gefangenen erklärte. Die Affenschlacht war anfänglich als Ballet gedacht, ließ sich aber so nicht ausführen, weil das Ballet der Großen Oper keinen Realismus gestattet. Massenet hätte hier immerhin Gelegenheit gehabt, ein interessantes Tongemälde der Affenschlacht zu liefern, aber er ist über einige bizarre Instrumentaleffekte nicht hinausgekommen. Kleine Phrasen bilden immer wieder die gleichen Gegensätze, ohne daß es zu einer richtigen Steigerung der Wirkung käme. Das Drama und die Musik erhalten erst im dritten Akt einiges Interesse, in dem sich der gefangene Bacchus, der hier so ungefähr den Christus vor Pilatus spielt, vor der Königin und den indischen Priestern rechtfertigt und die Königin, nachdem sie die Richter fortgeschickt hat, sich vor Bacchus demütigt und sich sogar die Pflicht auferlegen läßt, Ariadne als Schwester aufzunehmen. Hier verwandelt sich freilich Bacchus-Christus plötzlich in Bacchus-Mohammed, denn er predigt offen die Vielweiberei, der sich Ariadne aufrichtig und Amahelli mit Hintergedanken anbequemt. Noch einmal wird aber hier die dürftige Handlung durch unnötiges Beiwerk unterbrochen. Ein Ballet soll die Einweihung der Indier in den Bacchuskult darstellen, aber auch hier hat sich Massenet wenig angestrengt, denn das Hauptgewicht fällt auf einen ziemlich banalen langsamen Walzer, der seine Wiederholung nur dem großen Talent der Zambelli verdankt, die als Bacchantin einen Hindujüngling zum Weingenuß verführt und sich von Bacchus, den hier der Balletmeister Staats spielt, in die Lüfte heben läßt. Diese Bacchantin vervollständigt immerhin den Harem, dem bereits Ariadne und die Königin angehören. Im vierten Akt darf das Duett der beiden Frauen als eine glücklichere Leistung angesehen werden, und auch die Vorwürfe des Bacchus, der kleine Trauermarsch und der Abschied der Ariadne vom Leben lassen sich neben die besten Stücke der „Ariane" stellen, aber sie kommen zu spät, um den lähmenden Eindruck aufzuheben, den die drei ersten Akte gemacht haben. — Mozart war von jeher das unglückliche Opfer französischer Bühnenpraktiker, die seine Werke nicht theatralisch genug fanden. Während man aber mit „Figaro" und „Don Juan" noch glimpflich umging, weil ihre Stoffe aus der französischen Literatur allzu bekannt waren, modelte man die „Entführung" und die „Zauberflöte" schonungslos um. Eine Rehabilitierung der „Entführung" versuchte die Große Oper im Jahre 1903, konnte sich aber nicht entschließen, den gesprochenen Dialog des Originals beizubehalten. Die Rezitative des Engländers Benedikt wurden französisch bearbeitet und beschwerten ungebührlich das kleine Werk, das ohnehin nicht in den Rahmen der Großen Oper paßt. Besseren Erfolg dürfte die Ehrenrettung haben, die heute die Komische Oper der seit sechszehn Jahren nicht mehr gegebenen „Zauberflöte" zuteil werden läßt. Alexandre Bisson und Paul Ferrier, die neuen Textbearbeiter, haben die Gesangsworte möglichst getreu übersetzt, ohne

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

der Musik französisches Versmaß aufdrängen zu wollen und sich bloß im gesprochenen Dialog einige Freiheiten genommen, teils um einen philosophischen Gedanken hineinzulegen, teils um das komische Element zu verstärken. Da Mozarts Textdichter Schikaneder die Frage offen ließ, wer Paminas Vater gewesen, so gaben ihr die französischen Bearbeiter den Sonnengott zum Erzeuger, der sich mit seiner Gemahlin, der Mondgöttin, überworfen hat und daher seine Tocher der Mutter entriß und dem Sonnenpriester Sarastro zur Pflege übergab. Sehr genial ist diese Erfindung nicht, da Sarastro nach dem gesungenen Texte dem Originale getreu der Oberpriester der Isis und des Osiris bleibt und nirgends etwas von einem Sonnengott sagt. Auch die Ausstattung ist so ägyptisch als möglich gehalten worden, so daß der würdige Sarastro nicht einmal einen Bart tragen darf. Es hätte sicher auch dem französischen Publikum genügt, zu wissen, daß Pamina die Tochter der Königin der Nacht ist, die nur als solche die Herrschaft Sarastros bekämpft. Die früheren Bearbeiter Beaumont und Nuitter hatten sich daran gestoßen, daß die koloraturfreudige Königin der Nacht als Mutter auftritt und daher aus ihr eine verschmähte Liebhaberin des Prinzen Tamino gemacht, dadurch aber die ganze Handlung auf den Kopf gestellt. Heute ist es mehr die Ausstattung, die den Widerspruch zwischen den Muttergefühlen und dem Staccato bis ins hohe F erklären soll. Die nächtliche Königin erscheint nämlich als Fabelwesen in der Luft schwebend und darf ihrer Tochter nicht einmal den Dolch in die Hand drücken, mit dem sie Sarastro ermorden soll. Erst am Schlusse, wo sie in die Hölle spediert wird, wandelt sie über die Bühne, und gerade hier ist das weniger angebracht, weil der Höllensturz dadurch nicht zur Geltung kommt. Das Schweben im Hintergrund erschwert auch in den beiden großen Arien der Sängerin den Vortrag und den Zusammenhang mit dem Orchester. In einem wichtigen Punkte haben die Bearbeiter dieser Zauberoper außerdem nicht genug Mut besessen. Sie haben das Vorlegeschloß, das dem Papageno an den Mund geheftet wird, als allzu kindisch beseitigt und durch einen Verstummungsfluch ersetzt. Jedem deutschen Besucher muß das als eine Versündigung erscheinen. Was die musikalische Leistung betrifft, so drängt sich auch hier die Beobachtung auf, daß die nachwagnersche Musik in Frankreich, wie in Deutschland, die Sänger der genauen Rhythmisierung entwöhnt hat. Nur der alte Fugère genügte auch in dieser Beziehung ganz als Papageno und war außerdem als Darsteller und Dialogsprecher vorzüglich. Frau Carré sang die Arie der Pamina mit tiefstem Ausdruck und Frl. Korsoff brachte als Königin korrekte Koloraturen und einen weniger korrekten russisch gefärbten Dialog zu Gehör. Der Tenorist Clément verzichtete als Tamino fast ganz auf sein übliches Tremolieren und gefiel daher besser als je. Für den Sarastro war der Bassist Nivette von der Großen Oper eigens angeworben worden, und seine tiefen Noten entsprachen allen Anforderungen. — Für die russische Opernsaison im Châtelet, bei der das Ballet vorherrscht, ist ein Werk von Rimsky-Korssakow, und zwar sein „Mädchen von Pskow“ als Hauptanziehungspunkt gewählt worden. Dieselben Gründe, die letztes Jahr in der Großen Oper dem „Boris Godunow“ Mussorgskis einen außerordentlichen Erfolg sicherten, sprechen auch für dieses Musikdrama, in dem Iwan der Schreckliche geradeso, wie dort Boris, als musikalisches Charakterbild der bewegten Menge gegenübergestellt wird. Dazu kommt noch, daß der namentlich als Schauspieler bedeutende Bassist Schaljapin, der letztes Jahr den Boris sang, jetzt auch seinen Vorgänger auf dem Throne von Moskau darstellt. Sieht man freilich die Partitur Rimsky's näher an, so entdeckt man auch hier den zwiespältigen Charakter, der der genannten Märchenoper eigen ist.. Die Personen fallen alle gelegentlich aus ihrem Charakter heraus, um gutgebaute, stimmlich dankbare, aber das Drama verdunkelnde Gesänge vorzutragen. Glücklicherweise hat man aber für Paris dieses Element möglichst beschnitten. Von den sechs Bildern, aus denen die Oper besteht, ist das fünfte ganz weggelassen worden, obschon es ein Liebesduett enthält, das nach der Meinung des Komponisten offenbar der Höhepunkt des ganzen Werkes hätte sein sollen. Er hat sich da eine fabelhafte Mühe gegeben, eine zügige Melodie im Fünfvierteltakt auf den Text zu setzen, den er dem Versdrama von Alexander Meï entlehnt hat, und ist dabei nur unnatürlich geworden. Mit der Streichung des Duettes mußte man freilich auch die ganze Szene fallen lassen, in der die unglückliche Olga von dem geliebten Michael Tutscha gewaltsam getrennt und in das Zeltlager des Zaren, ihres von ihr nicht gekannten natürlichen Vaters, geschleppt wird. Das Verständnis der ausgezeichneten Schlußszene zwischen Vater und Tochter und der strafenden Kugel, die auf Tutscha abgeschossen wird, aber seine Geliebte trifft, verliert freilich dadurch sehr, aber das ausdrucksvolle Mienenspiel Schaljapins ersetzt diesen Mangel hinlänglich. Man braucht keines der gesungenen Worte zu verstehen, denn die Noten des Komponisten und die Kunst des Sängers genügen, um jedermann begreiflich zu machen, daß der grausame Zar zwischen seinem Hasse gegen die freiheitliebenden Bürger von Pskow, deren Führer Tutscha ist, und der Liebe zu seiner plötzlich wiedergefundenen Tochter schwankt. Während des erhebenden Trauerchores der Frauen, der den Schluß des ganzen Werkes bildet, hat sogar Schaljapin viel mehr getan, als der Komponist von ihm verlangte. Sein Iwan wird da zu einem König Lear, der die Leiche der Cordelia trägt, und seine Seufzer fügen sich auch musikalisch dem Chorgesang nicht übel ein. Dafür verzichtet dann Schaljapin großmütig auf die eigens für ihn nachkomponierte Arie, wo das Ungeheuer zur Unzeit sentimental wird. Fast noch mehr Bewunderung als Schaljapin verdienen aber, wie letztes Jahr im „Boris“, auch diesmal wieder die Choristen aus Moskau, die der Regisseur Sanin in unglaublicher Weise zu galvanisieren versteht. Sanin mußte denn auch nach jeder der großen Volksszenen neben den Darstellern vor der Rampe erscheinen, und einmal begleitete ihn auch nicht mit Unrecht der Kapellmeister Tscherepnin

Digitized by Google
Original from Felix Vogt
UNIVERSITY OF MICHIGAN

PHILADELPHIA: Je weiter unsere Opernsaison vorgerückt ist, desto sicherer wurde es, daß unser neues Opernhaus mit der Hammersteinschen Gesellschaft der alten Metropolitan Co. den Rang ablaufen werde. Diese hat sich zwar in der verflossenen Saison furchtbar zusammengenommen, Ausstattung und Inszenierung verbessert, den Chor verjüngt, die teuersten Kräfte angeworben, viele und gute Novitäten gebracht und sich schließlich der deutschen Oper angenommen. Allein es war eben zu spät. Das neue Opernhaus ist trotz der hohen Preise zu einem wahren Volkshause geworden, und Hammerstein, der (ein zweiter Alexander) den Tag für verloren erachtet, an dem er sich in der Tagespresse nicht gedruckt sieht, wußte das Interesse unseres Publikums dauernd zu erhalten. So war es nicht zu verwundern, daß der finanzielle Erfolg des neuen Unternehmens dem künstlerischen den Rang ablief, während bei der Metropolitan Co. das Gegenteil der Fall war. Die Einnahmen der 80 Vorstellungen bei Hammerstein beliefen sich auf über eine Million Dollars. Trotz seines mehr als ausreichenden Ensembles ließ Hammerstein hier noch die Melba mit der Tetrazzini in „Lucia", „Traviata" usf. alternieren. Kaum war dieser Wettkampf vorüber, der übrigens nicht gut anders als zugunsten der jüngeren Sängerin ausfallen konnte, als wieder „Pelleas und Melisande" von Debussy unsere musikalischen Kreise gewaltig erregte. Die wunderbare Inszenierung und die musterhafte Darstellung verhalfen hier dem Werke trotz seines musikalischen Mystizismus zu einem echten Erfolg. Und dann spielte Hammerstein seinen Haupttrumpf aus: Strauß' „Salome" in französischer Sprache. Die hiesige Geistlichkeit ging Hammerstein auf den Leim. Sie begann einen Feldzug gegen das „schamlose Werk des Verbrechers Wilde", gegen die Profanation der Bibel und verlangte von den Behörden die Unterdrückung der Oper. Wochenlang waren die Zeitungen des Streites für und wider „Salome" voll. Hammerstein zog die richtigen Konsequenzen aus dem Streite. Er erhöhte die ohnehin hohen Preise für die Premiere um 50% und erzielte drei ausverkaufte Häuser. Dann tat er, als ob er der Klerisei Rechnung trage und setzte die Oper ab. Tatsächlich tat er dies aber auch mit „Hoffmanns Erzählungen" und mit „Pelleas". So lange die Tetrazzini mit „Somnambula" und „I Puritani" volle Häuser macht, ist es klug, die Zugkraft der bedeutenden Novitäten für die nächste Saison zu reservieren. Die „Salome" gefiel hier außerordentlich. Nur jene fanden daran Anstoß, die erwartet hatten, etwas recht Anstößiges, wenn nicht hören, so doch sehen zu können und sich in ihren Erwartungen arg getäuscht fanden. Mary Gardens Schleiertanz war fast so dezent wie die Tänze der Duncan, und die Verführungsszene zahm, wenn man ähnlicher Szenen in „Tosca", „Thais", „Messalina" gedenkt, gegen die hier niemand einen Einwand erhoben hatte. Kurz vor Schluß der Saison gab es noch zwei interessante Novitäten: „Il Crispino e la Comare", eine komische Oper von den längst vergessenen Brüdern Ricci, in der die Tetrazzini nicht zum wenigsten mit ihrer Einlage, den hier seit der Zeit der Carlotta Patti nicht mehr gehörten Variationen über den Carneval von Venedig von Benedict riesigen Enthusiasmus erregte, und Massenets „La Navarraise", eine gute Nachahmung der italienischen Veristen, die besonders durch die hinreißende Darstellung der Titelpartie durch Gerville Reache wirkte. Für die nächste Saison kündigt Hammerstein 125 Opernvorstellungen an, sowie die Aufnahme komischer Opern und Operetten ins Repertoire. — Die Metropolitan Co., deren finanzieller Erfolg dieses Jahr hinter dem der Vorjahre stark zurückblieb, hatte auch in künstlerischer Beziehung unter manchen Mißlichkeiten zu leiden. Die Sembrich und die Eames, die allerdings den Höhepunkt ihrer gesanglichen Karriere hinter sich haben, verließen das Ensemble, ohne daß für sie ein entsprechender Ersatz gefunden worden wäre. Das Repertoire wurde durch stetige Indispositionen einiger Mitglieder vielfach gestört, und schließlich brach Caruso, der Stimmkrösus und die größte Zugkraft der Metropolitan Co., ganz zusammen. Er sang schon in der zweiten Saisonhälfte mühsam, die Stimme war zumeist kraft- und glanzlos. Schließlich blieb der Gesellschaft nichts anderes übrig, als sich für die letzten Touren nach Chicago und Pittsburg den ersten Tenoristen Zenatello von Hammerstein „auszuleihen". Trotz aller Hindernisse brachte die Gesellschaft einige treffliche Vorstellungen zustande. Die Destinn und der Tenorist Joern haben sich unser Publikum rasch erobert, dieser mit seinem Stolzing, Des Grieux und jene hauptsächlich als Santuzza. Vielfach wurde bedauert, daß wir sie nicht auch als Carmen hören konnten, allein die Kubanerin Maria Gay wurde eigens für diese Partie engagiert, die sie so realistisch gab, daß die Calvé in den Schatten gestellt wurde. Sie bewies übrigens dann als Lola und Mrs. Quickly, daß sie eine ganz bedeutende Künstlerin ist. Das größte Interesse riefen hier die beiden Vorstellungen hervor, in denen Mahler dirigierte, der hier mit Recht als der bei weitem bedeutendste Dirigent und die größte musikalische Kapazität seit Jahren gilt. „Figaros Hochzeit" wurde trotz einer vielfach anfechtbaren Besetzung unter seinen Händen zu einer wahren Offenbarung, und Smetanas „Verkaufte Braut" mit Emmy Destinn und Carl Joern schlug unter seiner Leitung kräftig ein. Als Konzession an die üblichen Spätkommer der „oberen Vierhundert" wurde die herrliche Ouvertüre nach dem ersten Akte gespielt. Diese Novität sowie die ihr bald nachgefolgte Neuaufführung von Verdi's „Falstaff" mit Scotti in der Titelpartie und Frl. Destinn als Frau Ford bildeten den Höhepunkt der letzten Saison der Metropolitan. Zu erwähnen ist noch, daß sich der neue Baritonist der Gesellschaft Amato als ein wahrer Stimmkrösus entpuppt hat, und daß nach Schluß der Saison ein „Nibelungen"-Zyklus gegeben wurde, der, mangelhaft besetzt und ungenügend vorbereitet, kein Interesse auszulösen vermochte. Einzelne gute Leistungen tun's jetzt nicht mehr. Wir haben französische und italienische Opern in solcher Vollendung gehört, daß die deutsche Oper nicht aufkommen kann, wenn nicht die gleiche Mühe auf sie verwendet wird. — Es bleibt noch übrig zweier „Urpremieren" zu gedenken, die hier gegen

Digitized by Google

UNIVERSITY OF MICHIGAN

Schluß der Saison herausgebracht wurden. Die eine betraf die Oper „Hoshi-San“, deren japanisches Libretto so mißglückt ist, daß selbst ein begabterer Komponist, als der hiesige Organist Wassili Leps damit nichts hätte anfangen können, und die denn auch trotz einer überaus würdigen Wiedergabe durch die Kräfte unseres Opernvereins keinen Erfolg fand. Das zweite Ereignis war die Aufführung einer neuen Operette, einer Art Fortsetzung der „Lustigen Witwe“, die sich „Die lustige Witwe in zweiter Ehe“ betitelt. Den Text hat der hiesige Direktor des Deutschen Theaters Max Hanisch und die Musik dessen Dirigent Carl von Wegern, allerdings nach berühmten Mustern, geliefert. Es ist weder dem einen noch dem anderen gelungen, den Blödsinn des Librettos und die abschreckende Trivialität der Musik des „Originals“ zu erreichen, geschweige denn zu übertreffen, und so kann man dem Werk, trotz seines hiesigen Lokalerfolges und wiewohl es von den englischen Bühnen gierig aufgegriffen wurde, kein günstiges Horoskop stellen. „Die lustige Witwe“ bleibt eben ein unübertreffliches „Monument von unserer Zeiten Schande.“

Dr. Martin Darkow

REICHENBERG (in Böhmen): Hervorragende Momente im Opernleben vermag ich nicht zu verzeichnen. Die Operette beherrscht nach wie vor das Repertoire. Von den drei Erstaufführungen — „Tiefland“, „Madame Butterfly“, „Rheingold“ — war letzteres sicherlich keine Kunstleistung. Unser Orchester ist in dieser mageren Besetzung für Wagnersche Werke gänzlich ungeeignet; eine derartige Leistung ist nur eine Karikatur Wagnerscher Kunst, wobei ich die Inszenierung und die solistischen Einzelleistungen gar nicht berühren will. Besser schnitt „Tiefland“ ab, und „Madame Butterfly“ vermochte sich sogar über das Niveau einer Durchschnittsaufführung zu erheben. Wurde in „Aida“ das choristische Moment arg vernachlässigt, so gereichte das Fehlen des stilistischen in „Don Juan“ diesem sicherlich nicht zum Vorteile. Die Besetzung des „Lohengrin“ mit einem Operetten-Tenor hätte besser unterbleiben sollen. „Hoffmanns Erzählungen“, „Evangelimann“, „Heimchen am Herd“, „Waffenschmied“, „Faust“ wiesen nichts Besonderes auf. Unsere Oper ist bestimmt besserungsfähig, nur muß der Schwerpunkt nicht allein auf die Solisten und das Ensemble, sondern in erster Linie auch auf ein wirklich gut besetztes, erstklassiges Orchester verlegt werden.

Dr. Robert Schier

STETTIN: Die Direktion Illing hat unser ehedem von mancherlei Stromschnellen bedrohtes Opernschifflein in ruhiges Fahrwasser gesteuert. Vorsichtige, planvolle Leitung; keinerlei Aufregungen. Einmal war der Kurs sogar auf Neuland gerichtet, indessen stellte sich das vermeintliche Neuland, „König Harald“ von A. Sormann, als dürre Sandbank heraus, die zwar dem Sammler verfeinerter Tonprobleme und Orchesterfarben eine reiche Ausbeute bot, dagegen ein blutvolles Leben in Wort- und Tondichtung vermissen ließ. — Obenan standen wieder eine Reihe gelungener Wagner-Aufführungen, besonders „Tristan“. — Im Personal soll nur wenig Wechsel eintreten, so daß uns die bewährten Kräfte der Herren Voß (Tenor) und Wohllebe (Kapellmeister), sowie der Damen Pfeilschneider und Vogel noch weiterhin nützen werden.

Ulrich Hildebrandt

KONZERT

AUGSBURG: An auswärtigen künstlerischen Kräften waren in der zweiten Saisonhälfte in der Hauptsache bestens akkreditierte alte Bekannte zu begrüßen: das Böhmische Streichquartett, das Frankfurter Rebner-Quartett, die Barthsche Madrigalvereinigung, Dr. Otto Neitzel, der einen geistvollen Vortrag über den Humor in der Musik hielt. Einen ebensolchen Vortrag widmete gelegentlich der Zentenarfeier Freiherr von der Pfordten Mendelssohn; den Meister durch seine Töne reden zu lassen, waren die Lehrkräfte der Musikschule: Spindler, Preißig, Deppe und Hollenberg bemüht. Letzterer gab auch, mit den Sonaten in a-moll op. 143 von Schubert und h-moll von Liszt, sowie mit Klavierstücken von Grieg und O. Hollenberg im Programm, einen Klavierabend. Gelegentlich der Mendelssohnfeier des Oratorienvereins erzielte Elsa Krüger, München, mit dem g-moll Klavierkonzert einen erfreulichen Erfolg. In einem weiteren Konzert genannten Vereins wurde das Passionsoratorium von Felix Woyrsch zur Aufführung gebracht. Der Riese Bach steht mit seiner Matthäuspassion dem neuzeitlichen Komponisten natürlich überall im Wege; daß er ein großer Könner ist in allem, was die Handhabung des Chor- und Orchesterapparates betrifft, daß die musikalische Erfindung ernst und vornehm ist, steht ebenso außer Zweifel, wie die Befangenheit des Komponisten in der Ausdrucksweise seiner großen Vorbilder. Hervorragend schön sangen bei dieser Aufführung die Damen Johanna Dietz und Agnes Leydhecker. — Der Kontrabaßvirtuose Valentini aus Rom setzte seine drei Dutzend Zuhörer durch die technisch brillante und klanglich angenehme Meisterung des Instrumentes und durch die Fadheit seiner Kompositionen in Erstaunen. — In einem Kammermusik-Abend der Musikschule erwarb sich das Lehrerquartett mit Frau Griesmer am Flügel ein Verdienst durch die Wiedergabe des Klavierquintettes in d-moll op. 130 von Spohr. Flotte Melodik und effektvoller Instrumentalsatz sichern dem Werk noch erfreuliche Lebensfähigkeit. Emil Preißig spielte Bachs g-moll Sonate für Solovioline ebenso kraft- und stilvoll wie Wilh. Wolf, von der Triovereinigung Frau Martin, Wolf und Müller, diejenige in E dur. Die letztgenannte Korporation brachte auch eine vortreffliche Reproduktion des H-dur Trios op. 8 von Brahms heraus. — Das einzige (!) Orchesterkonzert der Saison dirigierte Dr. Walter Courvoisier (München). Schuberts h-moll und Mozarts g-moll Symphonie wurden unter seiner Leitung feinfühlig gespielt. Konzertmeister Wolf brillierte mit Vieuxtemps' überlebtem E-dur Violinkonzert.

Otto Hollenberg

BARMEN: Die Konzert-Gesellschaft (Dirigent Stronck) hatte mit „Gunlöd“ von Cornelius (in der Bearbeitung von Waldemar von Baußnern) großen Erfolg; die Titelrolle wurde von Anna Sigmund-Koppel in den rein

Digitized by Google
UNIVERSITY OF MICHIGAN

lyrischen Sätzen vollendet gesungen, während der Bassist Vaterhaus den gewaltigen Anforderungen des Suttung restlos genügen konnte. Mendelssohn feierte man mit der „Walpurgisnacht", und in demselben Konzert kam Händels Pastorale „Acis und Galathea" zu Gehör. Rudolf Moest hatte großen Beifall. — Im fünften Konzert erzielte Tschaikowsky's Klavierkonzert in b-moll dank der genialen Wiedergabe durch Elly Ney große Wirkung; Bruckners zweite Symphonie, von Stronck sehr herzlich und frisch geleitet, wurde sehr gut aufgenommen. Das Schlußkonzert brachte drei Kantaten von Bach. — Unter andauernder stärkster Teilnahme beschloß der Allgemeine Konzertverein mit Händels „Belsazar" das Jahr; im vierten Konzert interpretierte Alexander Kosman meisterlich das Geigensolo in Otto Neitzels symphonischem Werk „Das Leben ein Traum" sowie in einer Konzertphantasie für Violine und Orchester „Porzia und Jessica" von Carl Hopfe, dem verdienstvollen Leiter des Allgemeinen Konzertvereins. Ein Richard Strauß-Abend brachte u. a. „Till Eulenspiegel" in sehr lebendiger und technisch glänzender Form; Birgit Engell (Wiesbaden), eine junge Sopranistin, wurde äußerst sympathisch begrüßt. — Die Soireen von Frau Schlieper-Saatweber, der bekannten heimischen Pianistin, sowie die Abende des Streichquartetts nahmen gleichfalls einen anregenden, echt künstlerischen Verlauf.

Dr. Gustav Ollendorff

BERN: Das Konzertleben Berns litt in den letzten Jahren empfindlich unter dem Mangel eines entsprechenden Saales. Mit dem kürzlich zur Eröffnung gelangten großen Kasinobau besitzt Bern einen der schönsten Konzertsäle der Schweiz. Trotz der Ungunst der Verhältnisse (die Konzerte mußten im Theater oder in einer Kirche stattfinden) wurde in musikalischer Beziehung mancher hohe Genuß geboten. Den ersten Rang nehmen die unter Dr. Munzingers umsichtiger und hingebender Leitung stehenden Symphoniekonzerte ein, in denen die alten und modernen Meister sorgfältige Aufführungen finden. Meistens sind tüchtige Solisten zugezogen; so traten diesen Winter auf: Valborg Svärdström, eine Sängerin mit bedeutenden Mitteln und eminenter Vortragskunst, Ernst von Dohnányi, ein Pianist mit subtilem musikalischen Spiel, das Russische Trio, das ein wundervolles Zusammenspiel besitzt und dessen Cellist von hervorragenden Qualitäten ist, Carlotta Stubenrauch, eine reich begabte Violinistin, und die fein geschulte Frankfurter Sängerin Anna Kämpfert. — Sehr Wesentliches tragen zur Bereicherung und Vertiefung des Berner Musiklebens zwei große Männerchöre: Liedertafel und Berner Männerchor und der gemischte Chor Caecilienverein bei. Der letztgenannte Verein brachte unter Dr. Munzingers Direktion H. von Herzogenbergs manche Längen aufweisendes Werk „Die Geburt Christi" zur Aufführung. Die Liedertafel gab ein geschmackvolles, wohlgelungenes a cappella Konzert, und der Berner Männerchor, unter der vorzüglichen, mitreißenden Leitung Direktor E. Henzmanns, unter Zuzug von Alice Guszalewicz (Köln), ein besonders modernen Komponisten (Hutter, Kaun, Neumann) geweihtes glanzvolles a cappella Konzert. — Von den Veranstaltungen fremder Künstler seien nur einige der bedeutendsten angeführt: so das Konzert des Cellistenpaares Pablo Casals und Guilhermina Casals-Suggia, die namentlich in einem Konzert für zwei Celli von E. Moór brillierten, Rislers wundervoller Beethovenabend, der interessante Sonatenabend von Stefi Geyer und Brun und das Konzert Clotilde Kleebergs, die kurz vor ihrem Tode dem Berner Publikum Stunden tiefsten Genusses schuf.

Guido Zeller

BROMBERG: Eisenhauer-Abonnement: 1. Der Bachs vollständige Partita d unnachahmlich vortragende Meistergeiger Marteau. Mit ihm als genügende Begleiterin, aber schülerhafte Solistin Margarethe Rödel. 2. Das prachtvolle Russische Trio, das uns als hochwillkommene Neuheit Juons glänzendes „Trio caprice" brachte. 3. Die Gesangsmeisterin Julia Culp, deren köstliche Darbietungen wirklich „Gesang" sind, nicht angekränkelt durch des „Vortrags" hysterische Blässe. Erich J. Wolff begleitete bewundernswert. 4. Uninteressant blieb der Abend des schlecht disponierten Otto Briesemeister mit dem Pianisten Lazarus. — Die rührige Singakademie führte „Paradies und Peri" mit Carola Hubert, Eugen Brieger, Hugo Heydenblut als Solisten auf; ferner Bruchs modern überkleisterte, wenig erquickliche „Osterkantate", sowie Mendelssohns prachtvolle „Erste Walpurgisnacht", wobei der Solist Schwendy sich nach jeder Richtung hin ganz vortrefflich bewährte. — Die volkstümlichen Kirchenkonzerte des unermüdlichen Ernst Niepel sind allmählich zu einem Bedürfnis unseres Publikums geworden. — Der Pianist Herbert Lilienthal war auch dies Jahr ohne Temperament und Gestaltungskraft, wußte aber durch die ganz ungewöhnlichen Qualitäten seines Tones dafür zu entschädigen. Otto Rebbert ist sein Gegenteil. Starkes Temperament, künstlerisches Wollen und glänzende Technik; aber der Ton hat kein Volumen. — Hermann Brause versammelte wie alljährlich seine nicht größer werdende Gemeinde. — Die „Eintracht" unter Stein und die „Liedertafel" unter Niepel gaben verdienstvolle Liederabende. — Der jugendliche Geiger Zdislaw Jahnke interessierte. — Clara Neumann (Alt) zeigte Begabung für das Neckische. — Frau Hövelmann-Tornauer war im vorigen Jahre im dramatischen Stile interessanter als diesmal mit lauter kleinen Liedern. — Mit Brahms und Liszt debütierte erfolgreich die Pianistin Gertrud Klein. — Rosa Passarge führte mit ihrem Gesangschor und einer ausgezeichneten Amateur-„Senta" den II. Akt aus dem „Fliegenden Holländer" auf.

Willi Wellmann

BRÜNN: Knapp vor Saisonschluß fanden drei bemerkenswerte Konzerte statt. Zunächst eine Vorführung des Brahmsschen Requiems und von Chören von Wolf und Brahms durch den Chor der Wiener Gesellschaftskonzerte unter Hofopernkapellmeister Schalks Leitung, ferner im Rahmen der Maifestspiele ein Konzert, in dem Felix Weingartner u. a. seine Es-dur Symphonie dirigierte, und endlich eine Aufführung des Berlioszschen Requiems durch

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

den hiesigen tschechischen philharmonischen Verein (Dirigent Rudolf Reissig) unter Mitwirkung des Prager Philharmonischen Orchesters. Unsere heimischen Orchester-Vereinigungen brachten interessante Gäste: Lamond, Manén, Vecsey, jedoch keine bemerkenswerten Novitäten.

S. Ehrenstein

ERFURT: Der Musikverein wartete auch in diesem Jahre mit fünf Abonnementskonzerten auf. Von den in diesen Konzerten zu Gehör gelangten Orchesterwerken verdienen als besonders gelungen hervorgehoben zu werden: B-dur Symphonie von Schumann, Apollinische Hymne von Wetz und A-dur Symphonie von Bruckner. Die Wiedergabe dieses Riesenwerkes durch die Kapelle des 71. Infanterie-Regiments unter Leitung des Vereinsdirigenten Richard Wetz war eine künstlerische Tat. Die Chorwerke „Marienlegende" von Knorr und „Graner Festmesse" von Liszt sowie die Oper „Orpheus" von Gluck gaben der dem Musikverein angegliederten Singakademie Gelegenheit sich auszuzeichnen; ihre Leistungen übertrafen teilweise die des Orchesters und auch die der Solisten. Als Gesangssolisten beteiligten sich an den Konzerten des Musikvereins die Damen Maria Philippi, Doris Walde, Johanna Dietz, Gertrud Fischer-Maretzki und Iduna Walter-Choinanus, letztere als ausgezeichneter Orpheus, sowie die Herren Jungblut und Spörry. Als Instrumentalsolisten hörten wir Henri Marteau, der neben dem A-dur Konzert von Mozart die wundervolle D-dur Sonate von Reger spielte, und Waldemar Lütschg, der in dem Es-dur Konzert von Beethoven durch sein urgesundes Spiel intensiv zu fesseln wußte. — Der Sollersche Musikverein brachte in seinen fünf Abonnementskonzerten an Orchesterwerken u. a. den „Prometheus" von Liszt und die Jupiter-Symphonie von Mozart in anerkennenswerter Weise zu Gehör. Eine noch schwierigere Aufgabe, als in diesen Werken, galt es für das Orchester (die Kapelle des 71. Infanterie-Regiments) in der Phantasie „Das Leben ein Traum" von Neitzel zu lösen; aber obgleich das Orchester mit vielem Erfolg bemüht war, seiner Aufgabe gerecht zu werden, und auch die Solopartie in Bernhard Dessau einen guten Vertreter gefunden hatte, hinterließ das Werk doch keinen besonderen Eindruck. An einem nordischen Kammermusik-Abend gelangten durch das Gewandhaus-Quartett und den Dirigenten des Vereins Max Kopff die F-dur Sonate und das Streichquartett opus 27 von Grieg sowie das Klavierquintett opus 5 von Sinding zu Gehör; das Streichquartett stand in der Ausführung am höchsten. In einem Chorkonzert kam „Canticum canticorum" von Bossi zur Aufführung. Der Dirigent hatte sich des großen und schwierigen Werkes mit großem Fleiße angenommen, und so zeichnete sich die Aufführung durch viele gelungene Einzelheiten aus, der Gesamteindruck aber blieb um einiges hinter den gehegten Erwartungen zurück. Als Solisten hörten wir außer Professor Dessau Meta Geyer-Dierich, Josef Pembaur jun. und Hofopernsänger Semper-Weimar. Zur Feier seines 90jährigen Bestehens brachte der Verein Beethovens „Missa solemnis" zur Aufführung. Der etwa 140 Köpfe zählende Chor wußte fast aller Schwierigkeiten, die das Werk birgt, glücklich Herr zu werden, und neben seiner technischen Sicherheit kann auch die musikalische Intelligenz, mit der er seine Aufgabe löste, sehr gerühmt werden. In Selma vom Scheidt, Cilla Tolli, Benno Haberl und Fr. Strathmann (alle vom Hoftheater in Weimar) hatte man ein Soloquartett gewonnen, dessen Leistungen viel Genuß boten und das sich dem übrigen Klangkörper glücklich assimilierte. Das Orchester, die Kapelle des 71. Infanterie-Regiments, stand dem Chor nicht viel nach und fand durch die Herren Hofkonzertmeister Roesel aus Weimar, der das Violinsolo recht gut vortrug, und Organist Gebauer noch eine besondere Stütze. Die Höhepunkte der Aufführung, die Max Kopff mit großer Umsicht leitete, bildeten das Sanctus und das Agnus Dei. — Die Akademie der Tonkunst veranstaltete vier Konzerte, deren Programme von den Leipziger Künstlern von Roessel, Hansmann, Prof. Klengel und der Sängerin Frl. Hartung, sowie von dem Leiter der Akademie, Herrn Voigt bestritten wurden; es wurde viel Interessantes an Kammermusikwerken und Instrumentalsoli in einer meist recht anerkennenswerten Ausführung geboten. — An Solistenkonzerten sind nur drei hervorzuheben. Die Altistin Johanna Kiß fesselte an einem Liederabend die Zuhörer durch den Vortrag von Liedern von Schubert, Brahms, Wetz und einigen Volksweisen. Ihr schloß sich Iduna Walter-Choinanus mit einem Liederabend an, an dem sie mit Liedern von Schubert, Schumann, Wetz und Wolf Proben ihres reichen Ausdrucksvermögens gab. Anton Foerster spielte an einem Klavierabend in bewundernswürdiger Weise u. a. die Sonate opus 5 von Brahms.

Max Puttmann

GIESSEN: In das 118. Vereinsjahr des 1791 gegründeten Konzertvereins fiel das 90. Stiftungsfest des Akademischen Gesangvereins, der am 19. Februar 1819 aus dem Konzertverein hervorging und seitdem vereint mit diesem und der Universität Gießen der Musikpflege aufs eifrigste obliegt. Im Mittelpunkt der zehn Abonnementskonzerte der nun abgelaufenen Saison standen daher die drei großen Konzerte zur Feier des Akademischen Gesangvereins. Der Verein bildet seit seiner Gründung einen gemischten Chor, wohl einen der ältesten Deutschlands, und so bildete seine Mitwirkung den Hauptgegenstand der Feier. Im ersten Konzert brachte der Verein zur Einleitung des Festes Beethovens Chorphantasie mit Orchester und Klaviersolo, welch letzteres der Dirigent des Vereins, Prof. G. Trautmann, ganz ausgezeichnet wiedergab. Im zweiten Konzerte führte der Verein Beethovens „Missa solemnis" in geradezu mustergültiger Weise aus, unterstützt von dem Soloquartett (Anna Kaempfert-Frankfurt, Frau Hallwachs-Zerny-Kassel, Anton Kohmann-Frankfurt, Adolf Müller-Frankfurt), das seiner Aufgabe auf das schönste gewachsen war. Im dritten Konzert wurde Schumanns „Manfred" mit E. v. Possart in der Titelpartie, Helene Achterberg vom Stadttheater Gießen und Karl Neurath (Gießen) aufgeführt.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Bei aller Achtung vor der rednerischen und geradezu mit jugendlicher Kraft gegebenen Leistung Possarts läßt sich doch nicht verkennen, daß die Zeiten dieser Kunst vorüber sind und wir heute in dieser Rolle mehr verlangen, als Possart gibt. Neben diesen Werken kamen u. a. F. Mendelssohns Italienische Symphonie im ersten Konzert, in dem Erika Wedekind wundervoll sang, Mozarts Ouverture zu „Figaro" und im dritten Konzert Schuberts „Unvollendete" zu vortrefflicher Wiedergabe. Es war eine anstrengende Leistung, die der Dirigent des Vereins hier zu bewältigen hatte, aber glänzend und in jeder Beziehung würdig hat Prof. G. Trautmann sie bewältigt, vorzüglich unterstützt von der Symphoniekapelle des Zoologischen Gartens in Frankfurt a. M., deren Dirigent Beethovens Chorphantasie dirigierte und deren Konzertmeister mit jugendlichem Feuer das Violinsolo in Beethovens „Missa" trefflich wiedergab. Es war für beide Vereine und alle Beteiligten ein wohlgelungenes Werk, wie es sich wohl nur sehr wenige Städte von der Größe Gießens mit seinen ca. 30 000 Einwohnern leisten können. — Hierneben brachte der andre Orchesterabend mit Henri Marteau als Solisten u. a. Brahms' Violinkonzert, von der obenerwähnten Kapelle vortrefflich begleitet, in unübertrefflicher Wiedergabe. — R. Kothe entzückte die Hörer mit einem seiner Lautenabende, das Böhmische Streichquartett entfesselte den stürmischsten Beifall, den eine Kammermusikvereinigung wohl je hier gehabt hat. — Das Berliner Vokalquartett (Eva Leßmann, Agnes Leydhecker, R. Fischer und Hess van der Wyk) brachte alte und neue Kunst, vor allem Brahms' Zigeunerlieder und einige volksmäßige Weisen, mit denen es den besonderen Dank der Hörer erntete. — In den Kammermusikkonzerten der Triovereinigung (Trautmann, Rebner, Hegar) wurde viel Schönes geboten, in den beiden letzten unter Verstärkung durch weitere Künstler u. a. Brahms' Horntrio, Beethovens Hornsonate, das Goetzsche c-moll Quintett, Schuberts Forellenquintett und vor allem Haydns neuaufgefundenes Violinkonzert in C-dur mit der Originalbegleitung durch Violine, Bratsche, Baß und Klavier. Adolf Rebner spielte das Konzert ganz ausgezeichnet schön, und so erntete Papa Haydn den stürmischsten Beifall. — Max Bayrhammer aus Frankfurt brachte zwei Melodramen und erwies sich als vortrefflicher Rezitator unter der ausgezeichneten Begleitung G. Trautmanns. Alles in allem eine wohlgelungene Saison. Dr. C. Spohr

HAGEN i. W.: Eine lange Reihe von Konzertveranstaltungen bezeugt den rapiden Aufschwung des Musiklebens in unserer Stadt. Unter Leitung von Robert Laugs brachte die Konzertgesellschaft mit Hinzuziehung des Städtischen Gesangvereins eine prächtige, schwungvolle Aufführung der „Missa solemnis" und eine äußerst frische und lebendige Darbietung der „Jahreszeiten", beide mit Beteiligung erster Gesangssolisten. Das erste Konzert war ausschließlich Brahms gewidmet, das Städtische Orchester, von Laugs zu einem ausgezeichneten Klangkörper erzogen, spielte die Haydn-Variationen, die Dritte Symphonie und das B-dur Klavierkonzert, mit Elly Ney am Flügel. Das fünfte Konzert brachte Berlioz' „Phantastische", Dvořák's „Karneval"-Ouvertüre, fünf a cappella-Chöre, vom Städtischen Gesangverein in feinster Nuancierung gesungen, und den temperamentvollen jungen Dortmunder Geiger Walter Schulze-Priska mit Tschaikowsky's Violinkonzert und Kaun's gehaltvoller Rhapsodie „Es war einmal". Die Aufführung von Pierné's „Kinderkreuzzug" im letzten Konzert war das musikalische Ereignis des Winters. Zu dem bedeutend verstärkten Städtischen Gesangverein hatte sich ein Kinderchor von 270 Stimmen gesellt, den die hiesigen höheren Schulen gestellt hatten. Das nicht sonderlich tiefe, aber besonders in seinen lyrischen Partieen recht stimmungsvolle Werk konnte dreimal vor dichtgefülltem Saale und einem begeisterten Auditorium zur Aufführung gelangen. Als Gesangssolisten traten Frau Cahnbley-Hinken, Frau Iracema-Brügelmann, Richard Fischer und August Göbel hinzu. — In den sechs großen Symphoniekonzerten unter Laugs erklangen an neuen Werken u. a.: Mac Dowell's prächtige Indianische Suite No. II, Rezniczek's „Donna Diana"-Ouvertüre, Leo Weiners gefällige Serenade, Busoni's „Turandot"-Suite, Glazounow's klangschöne Symphonie c-moll No. 6, Reuß' eindrucksvolle „Johannisnacht", Karl Kämpfs unbedeutende Suite „Aus Baltischen Landen" und Georg Kramms geschickt gesetzte Szenen „Fest bei Herodes" und „Salome tanzt". Als Solisten in diesen Konzerten bewährten sich die Herren Heinz Schüngeler (Tschaikowsky: B-dur Konzert), Willi Jinkertz (Pierné: Klavierkonzert), Lucian Horwitz (Bruch: Kol Nidrei, Popper: Tarantella) und Moritz Wille und Madeleine Wille-Kitter (Bach: Doppelkonzert, Sinding: Serenade). — In den vier Kammermusikkonzerten mit Laugs am Flügel spielten die Böhmen, die Brüsseler, das Gürzenich-Quartett und Bernhard Dessau. Ady Senft brachte neue Lieder von Martin Friedland unter lebhaftem Beifall im letzten dieser Konzerte zu Gehör. — Die Triovereinigung der Herren Wille, Horwitz und Jinkertz führte sich mit drei Abenden vorteilhaft ein. — Guten Zuspruchs erfreuen sich auch die populären Symphoniekonzerte des Städtischen Orchesters, besonders je ein Mendelssohn-, Wagner-, Liszt-, Beethoven-Abend. Hans Pelz ist der tüchtige und strebsame Dirigent dieser Veranstaltungen.

Martin Friedland

JENA: Trotz der Anspannung aller musikalischen Kräfte durch das Universitätsjubiläum nahm die Konzertsaison doch einen für unsere Verhältnisse glänzenden Verlauf. Den Höhepunkt des Winters bildete die Aufführung von Philipp Wolfrums „Weihnachtsmysterium" (Fritz Stein) in Gegenwart des Komponisten. Höchstes Interesse beanspruchte ferner das Konzert unter Max Regers Leitung mit seinem von Karl Wendling gespielten Violinkonzert. Die außerordentlich stimmungsvolle Mendelssohnfeier, bei der Stefi Geyer das Violinkonzert spielte, gipfelte in einer wirkungsvollen Wiedergabe der „Ersten Walpurgisnacht". Aus den übrigen Programmen sind zu erwähnen Liszt („Tasso"), Brahms (F-dur Symphonie), Tschaikowsky (Pathetische Symphonie und Klavierkonzert, dieses gespielt von Teresa Carreño). Die Meininger boten uns außer Bekanntem

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

zwei Balladen mit Orchester von Wilhelm Berger, gesungen von Hjalmar Arlberg. Von den Solisten seien außerdem genannt: Maria Philippi, Frau Noordewier, Felix v. Kraus und Prof. Stein, letzterer sowohl am Klavier wie an der Orgel. Mehr Schwierigkeiten denn je machte die Orchesterfrage bei dem ständigen Nachlassen in der Gesamtleistung unserer Stadtkapelle. Zeigte sich, daß Werke wie Mozarts Haffner-Serenade in ihrer ganzen Feinheit mit dem zusammengesetzten Orchester nicht herauszubringen sind, so wurde zudem den Weimarer Hofmusikern durch Kapellmeister Raabe die Mitwirkung in unseren Konzerten vorübergehend unmöglich gemacht. Von Sondershausen her mußte Ersatz beschafft werden. Auch die Erfurter Regimentsmusik und die Windersteiner von Leipzig wurden zu den Konzerten herangezogen. Alles das bewies wieder, wie notwendig die Schaffung eines eigenen leistungsfähigen Orchesters für Jena ist. — In der Stadtkirche hat Fritz Stein regelmäßige Orgelkonzerte eingerichtet. — Von den Vereinskonzerten waren die bedeutendsten das des Bürgerlichen Gesangvereins zur Feier seines 80jährigen Bestehens, das eine gute Aufführung von Brahms' „Rinaldo" bot, und eins des Zeißschen Gesangvereins (Hauptnummer Heinrich Zöllners mehr effektvoller als origineller „Bonifazius".) Den Bürgerlichen Gesangverein leitet seit dem plötzlichen Tode Hendrik de Grootes Fritz Stein. Großen Erfolg hatte Maria Philippi mit einem Liederabend, ferner der Musiker-Verein mit einem Konzert, bei dem Erika Wedekind, Hugo Fischer und Dr. Wolfgang Bülau als Solisten mitwirkten. Letzterer erwies sich in einer eigenen Soiree und bei anderen Gelegenheiten als ausgezeichneter Geiger. — Die Volkskonzerte brachten wiederum eine Steigerung durch die Darbietung eines Orchesterprogramms, gespielt von dem Winderstein-Orchester, Leipzig. — Am wenigsten war die Kammermusik vertreten; die zwei Abende ersetzten aber durch ihre Bedeutung die Fülle. Dem Brüsseler Streichquartett verdankten wir die Bekanntschaft mit Claude Debussy's feinem Quartett. Max Reger spielte mit Edgar Wollgandt und Julius Klengel als Hauptwerk sein Trio op. 102, das in dieser Besetzung seine Wirkung nicht verfehlte.

M. Meier-Wöhrden

LÜTTICH: Die Saison wurde besonders lebhaft seit dem Beginn des Januar. Die Konservatoriums-Konzerte widmeten ihre zweite Veranstaltung dem Andenken Mendelssohns. Die Schottische Symphonie, die Ouvertüre zu „Ruy Blas", Bruchstücke aus der „Sommernachtstraum"-Musik, das Klavierkonzert in g-moll und Klavierstücke (von Emil Sauer prächtig gespielt) kamen zum Vortrag: gewiß, alles interessante Werke, aber man hätte etwas weniger bekannte bei dieser Gelegenheit vorgezogen. Vier weitere Vorführungen fanden im Konservatorium statt. Unter der Leitung von L. Charlier hörte man Brahms' Zweite in guter Wiedergabe, die Ouvertüren zum „Sommernachtstraum" (Mendelssohn) und zur „Euryanthe". Solisten: Frl. Salmon (Lieder von Schubert) und C. Looge (Violinkonzert von Mendelssohn). Auf dem Programm des dritten, von Frl. Folville geleiteten Konzerts stand ausschließlich russische Musik: Rimsky-Korssakow („Antar"), Borodin (Balletmusik aus „Prinz Igor"), Klavierkonzert von Rachmaninoff (Frl. Dispas), Cui („Les deux ménétriers"). Das vierte Konzert stand unter der Leitung von Ch. Radoux. Es war Beethoven gewidmet und brachte die Achte, den Liederkreis „An die ferne Geliebte", das Klavierkonzert c-moll (Frl. Hérode) und die „Schlacht von Vittoria". — Zwei sehr interessante Veranstaltungen aus jüngster Zeit sind noch zu erwähnen: ein Konzert mit klassischem Programm unter Mitwirkung des Organisten Daene aus Bordeaux (Konzert für Orgel und Streicher von Vivaldi; Arie, Sinfonia in d-moll und Kantate No. 29 von Bach; Konzert für Orgel und Streicher D-dur von Corelli; Weihnachtsmesse für Frauenstimmen und Orgel von F. A. Gevaërt). Das zweite Extrakonzert gab Alexander Sebald, der in vollendeter Weise die 24 Capricen von Paganini und die Chaconne von Bach spielte. — Die beiden letzten Brahy-Konzerte errangen ziemlichen Erfolg, obwohl die Programme sich nicht durch besonderen Reiz der Neuheit auszeichneten und auch die Solisten nicht übermäßig hervorragten. Diese waren der Pianist Harold Bauer (u. a. das Klavierkonzert von Schumann) und der Geiger Efrem Zimbalist (Spanische Symphonie von Lalo). Von Orchesterwerken seien erwähnt: Schumanns Zweite, Vorspiel zu „Gwendoline" von Chabrier, Akademische Festouvertüre von Brahms, Suite in D von Bach, „Nächtliche Prozession" von Raband, Balletmusik von Grétry, „Sadko" von Rimsky-Korssakow, „Don Juan" von Strauß, Bruchstücke aus „Prinz Igor" von Borodin. — Die Debefve-Konzerte hatten großen Erfolg. Das dritte brachte Beethovens Vierte, die Spanische Rhapsodie von Ravel und den Jubiläums-Marsch von Deppe. Teresa Carreño spielte mit jugendlichem Feuer ein Klavier-Konzert Tschaikowsky's und einige Stücke von Chopin. Von interessanten Solisten der zweiten Serie dieser Konzerte nennen wir u. a. den Geiger Megerlin, einen der besten Schüler Ysaye's (Konzerte von Saint-Saëns und Mendelssohn), den Cellisten Kühner (Konzert von Saint-Saëns), die Sängerinnen Azzolini und van Dyck). Unter den aufgeführten Werken befanden sich solche von Wagner, Beethoven, Berlioz, Schumann, Weber, Chabrier, Delibes, Pierné, Grieg, Dvořak, Goffin. — Nicht übergangen sei ferner das schöne, von Jules Debefve geleitete Wallonische Musikfest, das unter Mitwirkung von M. Crickboom (Violine) und Frau Faltin (Gesang) stattfand und Werke von Hamel, Gossec, Greßnick, Grétry, Vieuxtemps, Soubre, Lekeu und César Franck brachte. — Unsere Chorvereinigungen gaben mehrere Konzerte mit Unterstützung namhafter Solisten. — In den öffentlichen Kammermusiken (Dumont-Lamarck) ließen sich die Lütticher Vereinigung hören (Quartett von Debussy, Sonate für Klavier und Violine in A-dur von Mozart, Klavierquintett von Schumann) sowie das ausgezeichnete Trio Thibaud-Cortot-Casals aus Paris (Werke von Haydn, Schumann und Franck). — Die Vereinigung „L'œuvre des artistes" veranstaltete verschiedene Abende. Zum Wort kamen u. a. Mawet, Vautyn, Wieniawski, Jadoul. Zu nennen sind ferner zwei Vorträge

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

von J. Robert und L. Lavoix (Orgel und Violine). Paul Magnette

METZ: Der „Metzer Konzertverband“ (Walter Unger) brachte in den letzten Jahren an Chorwerken u. a.: „La croisade des enfants“ von Pierné, „La vita nuova“ von Wolf-Ferrari, die „Legende von der heiligen Elisabeth“ von Liszt, die große Totenmesse von Berlioz in vortrefflichen Erstaufführungen heraus; an Orchesterwerken u. a. „Don Juan“ von Strauß, die E-dur-Symphonie von Bruckner, die „Wallenstein-Trilogie“ von d'Indy, die h-moll-Symphonie von Tschaikowsky, die symphonische Dichtung „Rédemption“ von Franck. Daneben erfuhren auch die Werke Bachs, Beethovens und Brahms' die liebevollste Behandlung. — In der verflossenen Saison brachte Unger im ersten Konzert Bachs D-dur-Suite und Beethovens Eroica, dann unter Mitwirkung der wahrhaft entzückenden Birgit Engell (Wiesbaden) und der trefflichen Elsie Playfair (Paris) Coloraturarien und ein Violinkonzert von Mozart. Im zweiten Konzert, das Wagner gewidmet war, gab er größere Szenen aus „Parsifal“, aus „Tristan und Isolde“, ferner die „Meistersinger“-Festwiese. Die Aufführung nahm unter Mitwirkung von Nusi von Szekrenyessi (Karlsruhe), Heinrich Hensel (Wiesbaden) und Hermann Weil (Stuttgart) und dank vorzüglichen Chor- und Orchestervorbereitungen einen glänzenden Verlauf. Ein weiterer Abend ließ ausschließlich russische Meister zu Worte kommen: Rimsky-Korssakow (Russische Osterfeier), Tschaikowsky (Klavierkonzert b-moll), Rachmaninow (Klavier-Soli) und Borodin (Symphonie h-moll). Rudolf Ganz (Berlin) verblüffte mit Technik, Anschlag und Vortragskunst. Im höchsten Grade packend war im vierten Konzert die Aufführung der Berliozschen „Romeo und Julia“-Symphonie. Agnes Hermann (Straßburg) und Carl Braun (Wiesbaden) sangen wundervoll, während Karl Zetsche (Frankfurt a. Main) nur genügen konnte. Das fünfte Konzert brachte Brahms' Symphonie e-moll und Mendelssohns „Sommernachtstraum“-Musik. Jean Foucault (Nancy) spielte mit prächtigem Ton und vornehmstem Vortrage Händels Oboenkonzert g-moll und Maria Fuchs (Berlin) sang mit weicher und gutgebildeter Stimme, aber recht matt im Ausdruck Lieder von Schubert und Schumann. Beschlossen wurde die Saison mit einem Beethoven-Abend. Mit seinem glänzenden Chor, einem guteinstudierten Orchester und einem glücklich abgestimmten Solo-Quartett: Anna Kämpfert (Frankfurt a. M.), Margarete Altmann-Kuntz (Straßburg), Wolfgang Ankenbrank (Nürnberg), Alfred Stephani (Darmstadt) konnte der Dirigent die Neunte Symphonie zu voller Wirkung bringen. In dem Konzert, das durch die große Leonorenouvertüre eingeleitet wurde, und dann die „Ah perfido“-Arie (von Anna Kämpfert meisterhaft vorgetragen) aufwies, gönnte außerdem die geniale Elly Ney (Köln) mit ihrer Wiedergabe des Es-dur-Konzerts dem Publikum einen weiteren ungetrübten Genuß. — Der bisherige „Metzer Musikverein“ unter Leitung von Theodor Biester brachte als Novität und Hauptwerk der Saison mit großem Erfolge „Jos Fritz“, weltliches Oratorium von Alexander Adam. Als Solisten waren Lisbeth Ulbrich (München) und Joachim Kromer (Mannheim) gut am Platze. In einer weiteren größeren Aufführung, die dem zwar etwas verblaßten, aber der reichen musikalischen Schönheiten wegen immerhin noch aufführungswerten Bruchschen „Odysseus“ zugute kam, erfreute Ilona Durigo (Budapest) mit einem ungemein wohllautenden und tragfähigen Alt und Tilman Liszewski (Köln) mit seinem prachtstrotzenden, metallreichen Bariton. Ein anderes Vereinskonzert brachte Männerchöre von Wüllner und Biester. Als eine wohlgelungene Haydn-Feier war ein Konzert zu bezeichnen, das eine D-dur-Symphonie des Meisters aufwies und der Sängerin Angèle Vidron (Köln) und dem Cellisten Gérard Hekking (Amsterdam) für prächtige Leistungen Raum ließ. Auch die Kammermusik hatte dankenswerter Weise im „Musikverein“ eine Stätte; heuer brachte das Klingler-Quartett (Berlin) in ausgezeichneter Weise Quartette von Haydn, Brahms und Beethoven. — Außer den Konzerten der beiden großen Musikgesellschaften gab es zahlreiche kleinere Veranstaltungen, u. a. die des „Männergesangverein“ (Biester), des „Liederkranz“ (Teschke), des Orchesters „Cercle musical“ (Graebert). — Der Solistenkonzerte waren es auch heuer nicht viele. — Mit einem für das Metzer Musikleben bedeutsamen Ereignis schloß die Saison. Die lange erstrebte Verschmelzung des „Metzer Konzertverbandes“ und des „Metzer Musikvereins“ zu einem Vereine unter Berufung des bisherigen Verbandsdirigenten, Musikdirektor Walter Unger, zum alleinigen musikalischen Leiter wurde zur Tatsache.

Dr. Walter Symanski

MOSKAU: Zwei Konzerte der Philharmoniker, die von Nikisch geleitet werden sollten, hatten Sergei Rachmaninow zum Dirigenten, der einen Rausch von Enthusiasmus hervorrief (Scriabin's Erste, Rachmaninow's op. 27, „Till Eulenspiegel“, Siegfried-Idyll u. a.). Eine symphonische Dichtung von Rachmaninow zu Böcklins „Toteninsel“, erhaben, groß in der Zeichnung, erlebte ihre Uraufführung unter seiner Leitung. — In einem Orchesterkonzert wurden S. Taneiew's Symphonie op. 12, Debussy's „L'après-midi d'un faune“ und das Meistersingervorspiel von Konstantin Saradschew, der sich als angehende Dirigentenkraft bemerkbar macht, höchst wirksam vorgeführt. Die heimische Pianistin Helene Beckmann-Tscherbina spielte geistreich, sprühend, mit virtuosem Elan die Klavierphantasie von Chopin. — Maria Wyssotskaja befestigte mit einem Klavierabend ihren Ruf als hervorragende Künstlerin. — Felia Litvinne erfreute mit zwei Liederabenden und enthusiasmierte insbesondere mit der Wiedergabe von Wagners Tonsprache. — „La Maison du Lied“, von Marie Olenin d'Alheim geleitet, fand ihren Abschluß mit einem achtzehnten Liederabend, zu dem die Zuhörerschaft das Programm selbst verfaßt hatte, indem Blättchen, die im voraus verteilt waren, mit Liedern ihres Repertoires zu verzeichnen waren. Die Wahl war eine auserlesene. Das Konzert brachte der gefeierten Künstlerin, die mit der Durchführung ihres Planes alle Erwartungen übertroffen hatte, viele Ovationen. Ihr Auftreten war jedesmal eine künstlerische Tat. Als Zugabe kam noch der 19. Abend mit einem Pro-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

gramm von Gebetliedern, das Anna Stenbock vortrefflich bewältigte. „La Maison du Lied“ hat viel zum richtigen Verständnis des Liedes beigetragen. Die Programmbüchlein boten erwünschte Erläuterungen. — Der neugegründete Brahms-Verein hatte noch einen genußreichen Kammermusik-Abend mit verständnisvollem Liedervortrag von Frau P. Dobbert geboten. — Die Symphonische Kapelle von W. Bulytschew trat mit Vorführungen von Kirchengesängen, Motetten der Römischen Schule bis zu Palestrina auf. Die Chöre zeichneten sich durch Wohllaut und Präzision aus. — Ein Konzert mit volkstümlichen Instrumenten und Sträflingsliedern, die W. Harteveldt auf seiner Reise durch Sibirien gesammelt hatte (vgl. die „Tageschronik“ des 1. Juli-Hefts), erregte Sensation. Die Sammlung bietet eine reiche Fundgrube zur Erforschung des russischen Volksliedes. — Ferner sei auch hier der Konzerte gedacht, die von einem sozial gesinnten Manne, Michael Permiakow, in einem Asyl für Arbeitslose jeden Sonntag veranstaltet werden, um Kultur und Licht in das trübe Dasein der unteren Schichten der Bevölkerung zu bringen.

E. von Tideböhl

M.-GLADBACH: Während des vergangenen Winters herrschte hier ein reges Musikleben. Der Caecilia-Verein veranstaltete wiederum fünf große Konzerte unter Leitung von Hans Gelbke. R. Schumanns „Manfred“ mit v. Possart als Deklamator war uns eine neue, willkommene Darbietung. Beethovens „Eroica“ in überaus plastischer Wiedergabe rief größte Begeisterung hervor. Das zweite Konzert brachte Händels „Saul“ in tadelloser Form. „La vita nuova“ von Wolf-Ferrari und Tschaikowsky's Klavierkonzert in b-moll, letzteres virtuos vorgetragen von Elly Ney (Köln) bildete das Programm des dritten Abends. Neu war im vierten Konzert Mahlers Zweite Symphonie in c-moll für großes Orchester, Soli, Chor und Orgel, die einen nachhaltigen Eindruck hinterließ. Da das Konzert am Sterbetage Wagners stattfand, ließ man im zweiten Teile eine Gedächtnisfeier an den großen Toten folgen. Aus seinen Werken gelangten „Waldweben“, „Walkürenritt“ und die „Tannhäuser-Ouvertüre“ zur Aufführung. Ferner sang Käthe Herrlich drei der Wesendonk-Lieder mit größtem Empfinden. In dem letzten Konzert kam die „Matthäus-Passion“ mit ausgesuchtem Solistenquintett, bestehend aus Frau Rückbeil-Hiller, Frau de Haan-Manifarges, Ludwig Heß, G. Zalsman und E. Everts zur Wiedergabe. — Auch die sechs Symphonie-Konzerte hatten, mit Ausnahme von zwei, Gelbke ebenfalls als Leiter Die wiedergegebenen größeren Tonwerke zeigten ihn auch hier aufs neue als Meister der Interpretation an der Spitze eines vorzüglichen Orchesters. Von Symphonieen hörten wir No. 3 und 8 von Beethoven, No. 7 von Gade, die A-dur von Mendelssohn, ferner Norens „Kaleidoskop“ und Tschaikowsky's „Nußknackersuite“. Im zweiten Konzert wirkte Gelbke an der Orgel mit und überließ den Taktstock Kapellmeister Kleinsang. Marche-Fantaisie von Guilmant und das Orgelkonzert in g-moll von Rheinberger gelangten zu schönster Wiedergabe. — Wir erwähnen noch den sehr schönen, aber herzlich schlecht besuchten Kammermusik-Abend von Dr. Neitzel, Dietrich und Zweigberg; ferner noch als guten Schluß der heurigen Saison die drei Orgelkonzerte Gelbkes, in denen er seine Meisterschaft als Orgelspieler an Werken der bedeutendsten Komponisten aller Zeiten bewies.

Ludwig Rademächers

NORDHAUSEN a. H.: Die Rückschau auf das musikalische Leben unserer Stadt im Winterhalbjahr 1908 09 ist ungemein erfreulich. Im Mittelpunkte des Interesses standen neben einigen Einzelkonzerten, veranstaltet von Dr. von Eckhoven-Leipzig und Dr. Brause-Berlin, die gemeinsam mit dem Konzertverein von unserem neuen Kapellmeister Gustav Müller durchgeführten 10 Philharmonischen Konzerte. Beethovens Ouvertüren zu „Leonore“ und die Ouvertüre zu „Fidelio“ sowie die „Eroika“ wurden in ihrer großartigen Schönheit zu Gehör gebracht. Einen seltenen Genuß bot das „Triplekonzert“ mit dem Holländischen Trio. Von Mozart wurde das Trio No. 3 (Es-dur) gespielt; die kleine Nachtmusik (Serenade) entzückte unser Ohr. Das vierte Konzert (D-dur) führte Manén vor. Er war glänzend als Geiger; als Komponist der „Nova Catalonia“ rief er freilich keinen tieferen Eindruck hervor. Joseph Haydn durfte in diesem Jahre nicht fehlen. Sein D-dur Konzert für Violoncello (Tenorgeige von E. Ochs gespielt) lernten wir kennen, desgleichen hörten wir seine Symphonieen No. 13, No. 1 und G-dur mit dem Paukenschlag. Mendelssohns Schottische und Italienische Symphonie erfuhren eine gute Wiedergabe. Drei Lieder von ihm standen auch auf dem Programm von Susanne Dessoir. Paganini's Violinkonzert D-dur spielte J. Mitnitzky mit prachtvoller Eleganz. Von ihm wird man Großes erhoffen können. Liszt's „Tasso“ und die „Faust“-Symphonie (Chor: die hiesige Liedertafel, Solo: Pinks) wirkten großartig. Das Klavierkonzert Es-dur spielte Frl. M. Liebner-Berlin mit vollendeter Technik; sie hinterließ den besten Eindruck. In Bruckners Symphonie No. VII lauscht man der Tonsprache eines Genius, wie er um den Meister Wagner klagt. Tschaikowsky's V. Symphonie (e-moll) wurde gut gespielt. Vom nordischen Meister Grieg brachte Claire Adolph-Braunschweig das Klavierkonzert in a-moll mit großem Geschick zu Gehör. Richard Strauß war mit „Tod und Verklärung“ vertreten. Wenn ich ferner die Symphonie brevis Philipp Scharwenkas erwähne und einige Stücke Goby Eberhardts (Notturno, Mazurka, Wiegenlied) aufzähle, so habe ich die Instrumentalmusik im großen Umriß berührt. Als Sängerin hörten wir Frau Müller-Baldus, die in poesievoller Auffassung mehrere Lieder sang und besonders lyrische Stimmungen entzückend wiedergab. Gesanglich tat sich in einem Balladenabend Dr. Brause hervor. Herr Pinks erfreute durch mehrere Lieder und durch seine Mitwirkung in der „Faust“-Symphonie. Ich gedenke schließlich eines Volksunterhaltungsabends, der Haydn gewidmet war. Das war eine Musterleistung bezüglich des einheitlichen Programms, der orchestralen und solistischen Darbietungen. Jacques van Lier spielte das D-dur Konzert für Violoncello. In zwei Arien aus „Schöpfung“ und „Jahreszeiten“

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ließ H. Feldt-Berlin ihren wundervollen, glockenhellen Sopran ertönen.

Friedrich Gewalt

PARIS: Viel Ehre, aber wenig Geld. Das ist das Ergebnis der beiden letzten deutschen Kapellmeistergastspiele in Paris, und doch erschienen sowohl der Kölner Lohse als der Münchener Lasalle unter den besten Bedingungen und mit einem interessanten Programm. Otto Lohse hatte wohl nur deswegen für einen Abend die Leitung des Orchesters Sechiari übernommen, um seinem Freunde Busoni einen Gefallen zu tun. Das wenigstens der Dimension nach riesenhafte Klavierkonzert Busonis in C-dur stand schon einmal auf dem Programm des Konzertes Sechiari, aber bei den Proben ergaben sich solche Schwierigkeiten, daß der Komponist im letzten Moment es vorzog, sein eigenes Klavierkonzert durch ein solches von Mozart zu ersetzen. Mit Lohse wurde endlich das große Vorhaben verwirklicht, aber immer noch nicht ganz, denn von den fünf Sätzen mußte der letzte und wahrscheinlich originellste wegbleiben, weil er die Mitwirkung eines Männerchors verlangt. Erst im Laufe des Konzertes wurde angekündigt, daß der Direktor der „Enfants de Lutèce" plötzlich erkrankt sei und deshalb der Chor nicht singen könne. Da es nicht diesem Direktor, sondern Lohse oblag, das Ganze zu leiten, so hätte der Chor trotzdem singen können. Der wahre Grund dürfte wohl gewesen sein, daß die „Kinder Lutetias", die nach einer veralteten Methode gedrillt werden, den sechsstimmigen Hymnus an Allah, mit dem Busoni sein Werk schließt, auch diesmal nicht zustandegebracht haben. Nun kann man freilich sagen, daß ein Männerchor eine seltsame Zutat zu einem Klavierkonzert sei, dessen vier erste Sätze schon ungewöhnlich lang sind. Starken Eindruck hinterließen von ihnen nur die beiden heiteren Sätze, der „Pezzo giocoso" mit dem neapolitanischen Liede und der „Saltarello all' italiana". Der erste Satz ist etwas leer, und der „Pezzo serioso" ist zu reich an Reminiszenzen an Wagners Meistersingervorspiel. Die selbst in Paris nur selten gehörte A-dur Symphonie von Saint-Saëns wurde zu einem persönlichen Erfolg für den Kölner Dirigenten. — Noch großartiger trieb es der junge und äußerst talentvolle Josef Lasalle, der mit dem gesamten Münchner Tonkünstlerorchester, das sich früher Kaimorchester nannte, nach Paris kam, um im Saale Gaveau zwei Konzerte zu geben. Zu loben ist namentlich, daß Lasalle nicht, wie einst Nikisch und Andere, fast nur klassische Sachen und einige moderne französische Werke den Parisern vorsetzte, sondern auch der heutigen deutschen Tonsetzerkunst gebührend Rechnung trug. Im ersten Konzert verband er mit Beethovens Siebenter Symphonie, mit der Phantastischen Symphonie und dem Römischen Karneval von Berlioz fünf Lieder von Max Reger und vier Lieder eigener Komposition, die Anna Erler-Schnaudt mit prachtvoller Stimme und vollendetem Ausdruck vortrug. Das zweite Konzert brachte zwei bisher in Paris unbekannte deutsche Symphonieen, nämlich die Vierte von Anton Bruckner und die Erste von Gustav Mahler. Noch vor dem Tode Bruckners ist seine Dritte Symphonie von Lamoureux in Paris aufgeführt worden, hinterließ aber nur den Eindruck ermüdender Länge. Die Achte Symphonie brachte der unternehmende Hasselmans letztes Jahr in einem seiner Konzerte, aber nach der letzten Aufnahme zu urteilen, hat die von Lasalle vorgeführte Vierte Symphonie bessere Aussicht als jene anderen, sich in Paris zu halten. Man kann ja freilich auch hier sagen, daß Bruckners Musik immer wieder den Gedanken wachruft: „So kann es noch lange weitergehen, aber ebensogut kann es auf einmal fertig sein." Der Reichtum seiner musikalischen Erfindung kann aber nicht bestritten werden, und die Vierte Symphonie, die er selbst als die romantische bezeichnet hat, besitzt immerhin eine gewisse Einheit der Stimmung, die das Ganze zusammenhält. Weniger klar ist, warum von Mahler gerade die Erste Symphonie gewählt wurde, in der das jugendliche Ungestüm durch kritiklose Wahl der Motive und unwillkürliche Reminiszenzen entstellt wird. Auch von Ludwig Thuille brachte Lasalle nur ein Jugendwerk, seine Teuerdank-Ouvertüre, zur Aufführung, in dem der Wagnersche Einfluß noch nicht hinlänglich überwunden ist. In einer Nummer begegneten sich Lohse und Lasalle: beide brachten die Tannhäuser-Ouvertüre und beide errangen gerade mit diesem Stück stürmischen Beifall, so gut es auch von den Pariser Orchestern und ihren Dirigenten gespielt zu werden pflegt. Ein erfreuliches Zeichen war es immerhin, daß das Konzert Lasalles, in dem er die für Paris neuen Werke von Bruckner, Thuille und Mahler vorführte, etwas besser besucht war, als das erste mit vorwiegend klassischem Programm, und der Beifall nicht minder groß war. — Nach der üblichen Unsitte ging auch im Monat Mai eine Flut von Konzerten über Paris nieder, und die Folge war meist, daß selbst die verdienstlichsten Leute in schlechtbesetzten Sälen spielen mußten. Fast die einzige Ausnahme von dieser Regel machte der Geiger Kubelik, der den Saal Gaveau dreimal bis auf den letzten Platz füllte, obschon er nichts wesentlich Neues zu bieten hatte. Er ist der wahre Virtuose geblieben, der auch die klassische Musik nur als Virtuose behandelt. Künstlerisch wertvoller war der Erfolg, den Kreisler mit dem Beethovenkonzert allein davontrug. Das Publikum rief ihn wohl 15mal hervor, und wenn man auch in Rechnung bringt, daß es vor allem eine Zugabe herauslocken wollte, die Kreisler als ernster Mann mit Recht versagte, so bleibt doch übrig, daß der Erfolg sehr groß war und nur mit den besten Mitteln errungen wurde. Neu war in diesem Konzert auch, daß der bekannte russische Contrabaßvirtuose Kussewitzki als Dirigent das Colonne-Orchester leitete. Außer dem Geigenkonzert dirigierte er auch die Siebente Symphonie Beethovens mit erstaunlicher Meisterschaft, namentlich das Finale, während er das Trio des Scherzo zu gedehnt nahm. — Die Konzerte im Salon der Société Nationale waren etwas besser besucht als letztes Jahr. Man hört dort immer irgend eine Neuheit von Wert von irgend einem unbekannten Komponisten. Die Deutschen sind nicht ausgeschlossen. So fand z. B. der Münchener Oberstetter mit einer gefälligen Geigenromanze gute Aufnahme.

Digitized by Google

UNIVERSITY OF MICHIGAN

— Paderewski hat, wie einst Liszt und Rubinstein, das Vorurteil gegen sich, daß der große Virtuose kein großer Komponist sein könne. Um es zu bekämpfen, gab er zu wohltätigen Zwecken ein Konzert mit dem Orchester der Société des Concerts, in dem er eine große Symphonie eigener Komposition mit zwei Klavierkonzerten Beethovens und Saint-Saëns' einrahmte. Diese Symphonie, die das ganze Geschick Polens versinnbildlichen soll, nimmt mit ihren drei Sätzen fünfviertel Stunden in Anspruch, und ein vierter Satz soll noch dazukommen. Die Disposition des Ganzen ist sehr romantisch, aber die Durchführung der einzelnen Ideen, unter denen sich manche wertvolle befinden, eher klassisch zu nennen. Das Publikum nahm auch das ungewöhnlich lange Revolutionsfinale mit großem Beifall auf. In einem zweiten Konzert begleitete Paderewski bloß sechs von ihm komponierte Lieder, die Jeanne Raunay vortrug. Die als Text gewählten Dichtungen von Catulle Mendès konnten dem Komponisten keine große Anregung bieten. Es gelangen ihm bloß die zwei heiteren Stücke der Sammlung, namentlich „Naguère", das Frau Raunay wiederholen mußte. — Marcian Thalberg gab diesmal drei Konzerte, von denen das dritte nur aus Klavierwerken von Liszt zusammengesetzt war. In ihm brachte er auch weniger bekannte Stücke, wie die Ballade in h-moll und die Dantephantasie, zu überraschender Geltung. Flora Joutard, die trotz ihres französischen Namens aus Berlin stammt, führte in ihrem zweiten Konzert mit dem Cellisten Loevensohn eine neue Sonate von Emil Frey vor, in der das an Brahms erinnernde Finale besonders zu loben war. Kurz darauf gab Emil Frey ein eigenes Konzert, in dem er die drei Intermezzi von Brahms sehr hübsch vortrug, eine kleine Suite von Widor als dankbarer Schüler spielte und auch mit zwei eigenen Kompositionen im Geschmack Debussy's Interesse erregte. — Julia Culp erwies sich in drei Konzerten als Liedersängerin ersten Ranges. Von Hugo Wolf brachte sie einige in Paris noch unbekannte Werke zu großer Geltung.

Felix Vogt

PFORZHEIM: Die Saison brachte außerordentlich viel, und das Gute dominierte dabei in erfreulichem Maße. Die sieben Konzerte des Musikvereins waren durchaus ergiebig und brachten als Pianisten Busoni, als Geiger Havemann (Darmstadt) und Elsie Playfair; Julius Klengel bewährte wieder gediegene Künstlerschaft, und Theodor Röhmeyer von hier hatte als Begleiter und famoser Partner bei Kammermusiken (Beethoven, B-dur Trio) wieder ehrlichen Anteil am Erfolg. Die Münchener gaben das Bruckner-Quintett in prächtiger Ausführung, das Russische Trio erwies an Arensky und Juon sein hochbedeutendes Können. Viel Anerkennung fand die Stuttgarter Hofkapelle (Max Schillings) für ihr Programm (Beethovens Sechste, Debussy, Schillings) und dessen glanzvolle Durchführung. Von gut aufgenommenen Sängern und Sängerinnen nennen wir vor allen Felix von Kraus und Frau, dann Felix Senius, Tilly Cahnbley-Hinken. Zum Teil befriedigte auch Egon Söhnlin. Dr. Briesemeister gab für eigene Rechnung ein mäßig besuchtes Konzert. Im Kaufmännischen Verein spielte die Karlsruher Hofkapelle unter Dr. Göhlers inspirierender Führung in einer Weise, die an ihre besten Zeiten unter Mottl gemahnte. Deman erntete für das Mendelssohnkonzert viel Dank. Auf dem Gebiet der Kammermusik wurden Haydn und Mendelssohn in den stark besuchten Matinéen von Theodor Röhmeyer gefeiert, der in dem Karlsruher Streichquartett ausgezeichnete Bundesgenossen sich gesichert hat. Auch die Orchesterprogramme machten die üblichen Zugeständnisse an das Jubiläumsjahr; der evangelische Kirchenchor will die „Schöpfung" aufführen (Albert Epp). Zwei Männerchöre (Sängerkranz und Männergesangverein) feierten ihr 50jähriges Bestehen mit sorgfältig vorbereiteten Aufführungen von Zöllners „Columbus" (Ernst Götze) und César Francks „Seligpreisungen" (Albert Fauth). Zwei gut besuchte Kammermusikabende von Albert Fauth brachten ausschließlich Werke von Brahms und Reger (Wendling-Stuttgart); in einem dritten brachte der Veranstalter die Uraufführung seines beifällig aufgenommenen Sextetts für Violine, Cello, Klarinette, Horn, Fagott und Klavier heraus. Max Lagrange aus München spielte im Instrumentalverein das Violinkonzert von Beethoven, und ein jugendlicher blinder Pianist von hier, Ludwig Kühn, zeigte an Mendelssohns g-moll Konzert und den üblichen Zugaben vielversprechendes Talent.

Ernst Götze

TSINGTAU (Kiautschau): Die ersten fünf Monate des Jahres brachten im Konzertleben vieles Erfreuliche. Der mit umfangreicher Technik und einem bemerkenswerten Gedächtnis begabte Pianist Heinrich Köhler errang, unterstützt durch den Gemischten Chor und lokale Solisten, in zwei leidlich besuchten Konzerten namentlich durch seine Spielfreudigkeit lebhaften Beifall. Nach ihm kam die französische Pianistin Olga Duboin, deren Glanzperiode jedoch wohl vergangenen Zeiten angehört. Beide überstrahlte, als die zurzeit weitaus bedeutendste Künstlerin Ostasiens, Hanka Schjelderup-Petzold, die Solistin des vierten Symphonie-Konzertes der Bataillons-Kapelle. Die auch in Europa rühmlichst bekannte Künstlerin faszinierte sowohl als Pianistin (Liszt und Chopin) wie als Sängerin (erste Szene des zweiten Aktes aus „Tannhäuser", Wagners „Träume" und Isoldes Liebestod) unser mit Recht als ultrareserviert bekanntes Publikum derart, daß ihr für die versprochenen weiteren Konzerte ein glänzender Empfang bevorsteht. — Die Programme der Symphonie-Konzerte von O. K. Wille brauchen nach wie vor weder bezüglich ihrer Zusammenstellung noch hinsichtlich der sorgfältigen Vorbereitung ihrer Ausführung den Vergleich mit größeren Veranstaltungen ähnlicher Art in der Heimat zu scheuen. So gelangten u. a. zum Vortrag: Haydn: Oxford-Symphonie; Mozart: „Zauberflöte"-Ouvertüre, Tschaikowsky: Pathetische Symphonie; Berlioz: Ouvertüre zu „Benvenuto Cellini"; Liszt: „Tasso"; Wagner: „Tannhäuser"-Ouvertüre; „Tristan"-Vorspiel; Weingartner: „Die Gefilde der Seligen"; Sinding: Symphonie d-moll; Sinigaglia: Ouvertüre zu Goldonis Lustspiel „Le baruffe chiozzotte"; Hugo Wolf: Italienische Serenade (Bearbeitung für Streich-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

orchester), Dukas: „Der Zauberlehrling". Aus den Programmen der populären Konzerte sind hervorzuheben: Rakoczy-Marsch von Berlioz; „Lohengrin"-Vorspiel, Unabhängigkeits-Marsch, Einzug der Götter in Walhall und Siegfried-Idyll von Wagner, Friedensfeier-Ouvertüre von Reinecke, Piemontesische Tänze von Sinigaglia. Die Kapelle ist neuerdings auf 50 Musiker verstärkt und steht augenblicklich auf erfreulicher Höhe. Daß O. K. Willes Leistungen auch außerhalb Tsingtaus gewürdigt werden, konnte ich im März bei gelegentlicher Anwesenheit in dem benachbarten Tientsin feststellen, wo die Kapelle in einem Konzert des dortigen Konzertvereins vor ausverkauftem Hause glänzende Triumphe feierte. — Der Verein für Kunst und Wissenschaft veranstaltete am 21. Februar sein zehntes Konzert mit Werken lebender Komponisten. Außer Weingartners Rondo aus der Violin-Sonate D-dur und dem schönen zweiten Satze aus Bossi's e moll-Sonate für Violine und Klavier, zu deren Vortrag sich Carla Podestà und der Unterzeichnete vereinigten, enthielt das Programm Lieder von Siegmund von Hausegger, Arnold Mendelssohn, Max Reger und Richard Strauß. Dank der vorzüglichen Wiedergabe durch Anna Bökemann und E. Kittmann darf der Versuch, für diese modernen Schöpfungen hier Interesse zu erwecken, als gelungen bezeichnet werden. Dr. Georg Crusen

VERDEN (Aller): Den Musikfreunden unserer Stadt stets erlesene Kunstgenüsse zu bieten, ist nicht leicht, da in einer kleinen Mittelstadt einerseits die Mittel fehlen, um hervorragende Künstler stets angemessen zu honorieren, anderseits aber die leicht zu erreichenden Großstädte und Musikzentren Bremen und Hannover den wohlhabenden Kunstfreunden bequeme Gelegenheit bieten, am Born edler Musik aus dem Vollen zu schöpfen. Wenn gleichwohl das Musikleben hier im verflossenen Winter ein sehr reges war, es auch des lebhaften Interesses weiter Kreise nicht entbehrte, so stellt solches Ergebnis sowohl der vornehmen Gesinnung zahlreicher Künstler, als auch der Gediegenheit der musikalischen Veranstaltungen ein günstiges Zeugnis aus. Im Verein für Kunst und Wissenschaft wußte die Ostfriesin Anna Schöningh dem Satz „Frisia non cantat" ein Schnippchen zu schlagen. Ihre intelligente Vortragskunst fesselt sehr. Elisabeth Bokemeyer spielte prachtvoll Klavier. Als Lisztspielerin gehört sie jetzt schon in die erste Reihe der Pianisten. Max Berthold ist ein anständiger Geiger; ob er bei den Klassikern ebenso zuhause ist, wie bei den Modernen, war seinem Programm zufolge nicht zu beurteilen. Hannover sandte uns in dem Waldhornquartett der königlichen Kapelle und dem Kammervirtuosen Emil Blume (Cello) ausgezeichnete Musiker — letzteren als Ersatz für den verpflichteten, aber unlängst verstorbenen vortrefflichen Richard Lorleberg. Kammersänger H. Brune erweckte durch Vortrag eigener Balladen (u. a. „Schelm von Bergen") Interesse. Der Alt Martha Oppermanns hat großen Umfang und ist tüchtig geschult. — Der Gesangverein (Oratorienverein) führte unter meiner Leitung das „Märchen von der schönen Melusine" von H. Hofmann auf. Der sehr günstig beurteilten Leistung waren M. Welter-Charlottenburg und Richard Schmidt-Hannover beste Stützen als Solisten. Ende April folgte die Aufführung des „Zlatorog" von Thierfelder nach der Alpensage von R. Baumbach. Hofschauspieler a. D. A. Riesenberg-Hannover hatte den deklamatorisch-melodramatischen Teil übernommen. — Der Domchor unterstützte den Unterzeichneten wieder in den populären Domkonzerten, von denen dank dem Entgegenkommen auswärtiger Solisten einige unentgeltlich gegeben werden konnten und ungemein zahlreich besucht wurden. — Im November 1908 übernahm ich die Leitung der Liedertafel, eines alten, angesehenen Männergesangvereins von 1842, der vorher in Prof. F. Gustav Jansen und Musikdirektor A. Reinbrecht treffliche Chormeister gehabt hat. Ernst Dieckmann

WORMS: Das Musikleben unserer Stadt nimmt einen sehr erfreulichen Aufschwung, und die musikalischen Veranstaltungen spielen sich fast durchweg vor vollbesetzten Sälen ab. Die „Liedertafel" gab in ihrem ersten Konzert die „Schöpfung"; die Chöre erfreuten durch die Sicherheit der Einsätze und durch die bei dem unverwüstlichen Werk sich allemal einstellende Begeisterung. Else Kettling (Koblenz) besitzt eine sympathische und gutgeschulte Stimme, Guggenheim (Worms) ein voluminöses, warmes Organ und einen noblen Vortrag. Im zweiten Konzert zeigte sich Gustav Havemann (Darmstadt) als erstklassiger Violinspieler. Eine Mendelssohnfeier gab Elvira Hüttenbach (Worms) Gelegenheit, einen ansprechenden Mezzosopran, sichere Tonbildung und guten Geschmack im Vortrag einiger Mendelssohnlieder zu zeigen. Das Schlußkonzert der „Liedertafel" brachte die „Matthäuspassion", die für Musikdirektor Kiebitz einen wohlverdienten Erfolg bedeutete. Die Chöre waren im Rhythmus von wohltuender Exaktheit, die Vortragsnuancen waren im großen und ganzen durchaus zufriedenstellend durchgearbeitet. Unter den Solisten ragte der Christus von Adolf Müller (Frankfurt) weit hervor, während Frau Preetorius-Nodnagel sich zuviel schonte und Heydenblut (Berlin) den Evangelisten wohl seelisch ausgereift gestaltete, ihn stimmlich aber, anscheinend infolge einer Indisposition, nicht bewältigte. Wacker hielt sich das Orchester (118. Inf.-Reg.), das diesmal sehr fleißig geübt hatte. — Eine große Anziehungskraft vermochten die Konzerte der Wormser Kammermusik-Vereinigung der Herren Kiebitz, Caspar und Leucht auszuüben. Ihre Programme sind vorzüglich zusammengestellt, das Zusammenspiel von tadelloser Einheitlichkeit, die Ausarbeitung und Retuschierung gewissenhaft und frei von Übertreibungen. Von Novitäten brachten die Herren ein d-moll Klaviertrio von Bossi, dessen opernhafte Faktur im zweiten und monotone Trübseligkeit im dritten Satz nicht zu erwärmen vermochten. Luise Metzler (Worms) sang mit nicht großer, aber gut disziplinierter Stimme Lieder von Cornelius und Mendelssohn. Im zweiten Konzert interessierte eine Cellosonate (cis-moll) von Hans Huber, die eine wertvolle Bereicherung der Celloliteratur bedeutet. Den Höhepunkt der Leistungen bildete das letzte Konzert der Vereinigung mit Brahms' f-moll Quintett und Schuberts d-moll Quartett. — Der Philharmonische Verein macht unter seinem

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

rührigen Dirigenten Prof. Diehl schöne Fortschritte. Dies zeigte sich bei einer Haydn-Feier, bei der Therese Schwabacher (Würzburg) durch eine pastose Stimme und absolut reine Tongebung für sich einnahm. An einem Beethoven-Abend bewies die noch sehr junge Margarethe Wolff (Frankfurt) im c-moll Konzert ein Gutes versprechendes Talent. — Erwähnt sei noch eine Bruch-Feier des Männergesangvereins, bei der der Chor überraschende Fortschritte zeigte. Martha Schauer-Bergmann (Breslau) entfaltete eine namentlich in der Mittellage ausgiebige und gesangtechnisch einwandfreie Stimme, während der Bariton Oberdörffer (Leipzig) nicht erwärmen konnte. — Auch in diesem Jahre gab es keine Volkskonzerte. Von den Vereinen verfügt leider keiner über die nötigen Mittel, und die Stadtverwaltung veranstaltete zwar im Theater Volksaufführungen, hat sich aber zur unentgeltlichen Darbietung musikalischer Genüsse noch nicht entschließen können. Dr. Max Strauß

ZWICKAU i. S.: Wie erklärlich, war die verflossene Musiksaison im wesentlichen auf Mendelssohn gestimmt. Musikverein und städtische Kapelle (Schmidt), Lehrergesangverein, A cappella-Verein und Marienkirchenchor (Reinhard Vollhardt) bewährten sich wie bisher in trefflichster Weise. Mendelssohn selbst kam mit der Symphonie a, mit dem Loreleyfinale (Elisabeth Bößneck-Wilhelmj), der Ersten Walpurgisnacht, einer Konzertarie (Bößneck-Wilhelmj), dem Violinkonzerte (Theodor Werner), Psalm 43, mit Orgelstücken, Motetten und weltlichen Chören zu Gehör. Schumanns Symphonie Es, Gade's „Nachklänge aus Ossian" und sein Klaviertrio op. 42 (Wilhelm Schmidt, Orobio de Castro, Georg Zscherneck), Reineckes überaus stimmungsvolles Vorspiel zum fünften Akt des „Manfred" und seine „Aladin"-Ouvertüre waren herrliche Gaben aus Mendelssohn nahestehendem Kreise. Die nordische neuere Romantik erblühte in Grieg's Violinsonate F, seinem Variationenwerke über eine altnorwegische Romanze für zwei Klaviere (Josef Orenstein, Hans Pachaly), in instrumentierten elegischen Melodieen, in der Violinsonate op. 45 (Schmidt), Landerkennung, in Svendsen's Violinromanze (Richard Sahla); eine Glanzleistung des Orchesters war Svendsen's „Karneval in Paris". Sibelius' „Schwan von Tuonela" übte wieder starke Wirkung aus. Die vormendelssohnsche Zeit war natürlich mit Hauptwerken vertreten, so mit Beethovens Symphonieen c, B, D, mit seinem Streichquartett G op. 18 No. 2 (Petri-Quartett), Klaviertrio c (v. Rössel, Schmidt, de Castro), Leonore No. 3, Sonaten F (Frida Kwast-Hodapp, Maykapar), Fis und A (Maykapar), mit Schubert-Liedern (Maria Philippi, Martha Schauer-Bergmann, Sophie Krempe), mit Mozarts Symphonie Es und Streichquartett B (Petri-Quartett), mit Bachs Chromatischer Phantasie und Fuge, Toccata und Fuge d, c (Gerhardt, Maykapar) und mit einem Präludium des Wohltemperierten Klaviers und einer Fuge, beides von Abert geschickt instrumentiert. Im Dienste der Renaissance älterer Musik standen mit herrlichen Gaben die Bodensteinsche Vereinigung für alte Musik und — auf der Orgel — Gerhardt. Eine Brücke zur Gegenwart bildeten Brahms' Symphonieen e und D, seine Sonaten e für Cello (de Castro und v. Rössel), G für Violine (Werner, Vollhardt), seine bekanntesten Lieder (Krempe), Volkmanns Ouvertüre zu „Richard III.", Smetana's Ouvertüre zur „Verkauften Braut", Goldmarks Balletmusik zur „Königin von Saba". Viel gespielt wurde der noch völlig moderne Chopin (Friedman, Kwast-Hodapp). Wagner wurde glänzend gesungen von Sembach und Frau Schauer-Bergmann. Liszts Konzert A und „Ungarische Phantasie" fanden in v. Rössel, seine 13. Rhapsodie in Maykapar, sein Konzert Es in Elisabeth Bokemeyer gute Interpreten. Meisterlich bewältigte Sahla Paganini's Konzert Es, Klengel das Cellokonzert von Dvořák und die Tschaikowsky'schen Variationen über ein Rokokothema; höchsten Beifall erspielte sich mit dessen Klavierkonzert b Friedman; nicht durchgängig fesselnd erwies sich die Symphonie g von Tschaikowsky, während sein Trio op. 50 (Schmidt, de Castro, Zscherneck) und Arensky's Trio d (v. Rössel, Schmidt, de Castro) tiefe Wirkung erzielte; Borodin's Steppenskizze ist effektvoll. Manchem als enfant terrible erschien wiederum der „Kinderkreuzzug" von Pierné (Mathilde Dennery, Maria Lieschke, Georg Grosch, Max Simmank). In Hutters „Coriolan" kamen Margarete Neisch und Joseph Loritz zu schöner Geltung. Einen berechtigten Triumph konnte in Alexander Adams „Jos Fritz" neben Frau Krempe der erst am Aufführungstage eingesprungene Felix Lederer-Prina feiern. Packende Chöre waren Volbachs „Siegfriedbrunnen" und W. Bergers „Musikant"; berechtigten Anspruch auf weite Verbreitung darf Vollhardts Psalm 27 für Chor, Soli, Orchester und Orgel erheben. Und noch ein Hinweis auf einen Höhenpunkt unserer Saison: auf Draesekes meisterliche symphonia tragica. Dr. W. Berthold

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Die hochinteressante Briefpublikation im vorliegenden Heft illustrieren wir durch ein Porträt von Peter Tschaikowski und durch ein solches von Nikolai Rubinstein (1835—1881), dem jüngeren Bruder Antons, der sich um das Moskauer Musikleben außerordentliche Verdienste erworben hat, und von dem in diesen Briefen sehr oft die Rede ist.

Dem feinfühligen Gedenkblatt Max Steinitzers geben wir das Porträt von Hugo Riemann bei.

Zu dem Artikel Wilhelm Altmanns gehört das Bild von Friedrich Gernsheim.

Wie wir im zweiten Juniheft mitteilten, wurde am 20. Mai in Graz eine Gedenktafel für Adolf Jensen, den feinsinnigen Lyriker, enthüllt, am Hause Maiffredygasse 2, wo der Tondichter einige Jahre gewohnt hatte. Die von Prof. Brandstetter geschaffene Gedenktafel zeigt das Porträt-Relief des Künstlers in wirksamer Plastik und wohlgelungener Ähnlichkeit und darunter die Inschrift: „Adolf Jensen (1837—1879) schuf in Graz von 1870—1875 seine schönsten Tonwerke. Er wohnte zuletzt in diesem Hause. Errichtet 1909." Die gedankenreiche Festrede hielt Dr. Wilhelm Kienzl, dem wir für Überlassung einer Photographie auch an dieser Stelle unseren Dank aussprechen.

Am 23. Juni vollendete ein Altmeister deutscher Musik, Prof. Dr. Karl Reinecke in Leipzig, sein 85. Lebensjahr. Reinecke hat sich als Klavierspieler, Dirigent und Komponist große Verdienste erworben. Dem Leipziger Musikleben drückte er jahrzehnte hindurch den Stempel seines Geistes auf. Zu Schumann und Mendelssohn stand er in freundschaftlichen Beziehungen. Er war zuletzt Studiendirektor des Leipziger Konservatoriums und trat 1902 in den Ruhestand.



Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten
Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstrasse 107 I.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



PETER TSCHAIKOWSKI

VIII. 20

U of M

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



NIKOLAI RUBINSTEIN

VIII. 20

U of M

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Georg Brokesch, Leipzig, phot.

VIII. 20

HUGO RIEMANN
* 18. Juli 1843

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Wilh. Fechner, Berlin, phot.

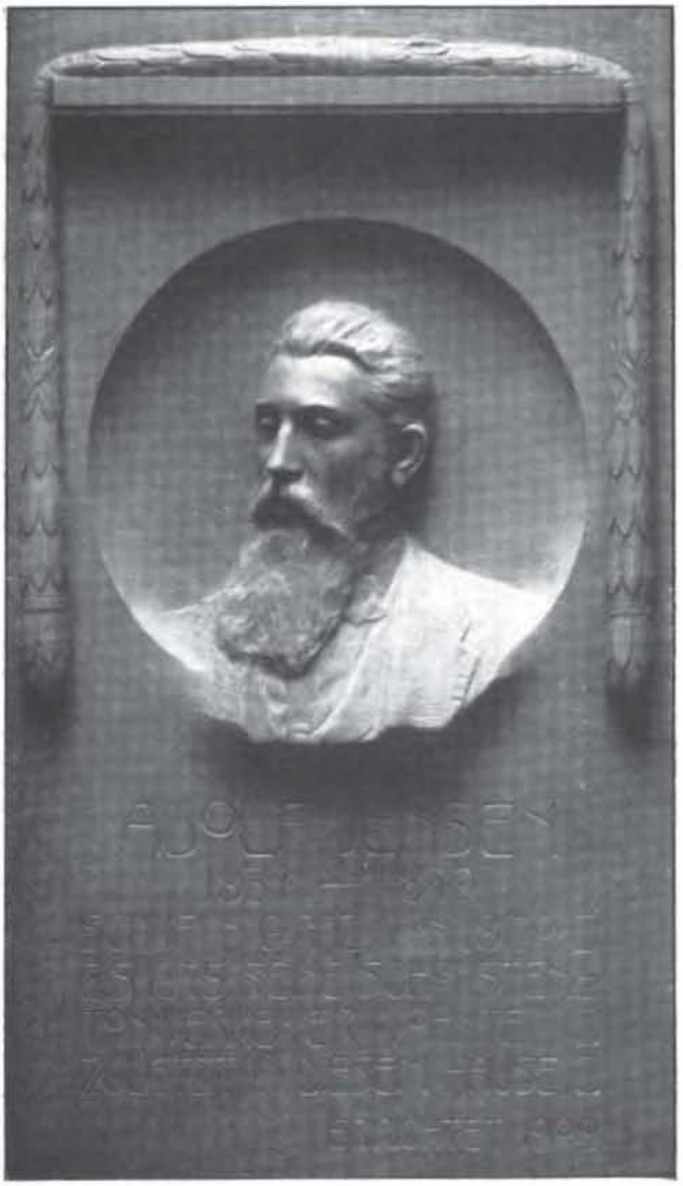
FRIEDRICH GERNSHEIM
* 17. Juli 1839

VIII. 20

UofM

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



DIE GEDENKTAFEL FÜR
ADOLF JENSEN IN GRAZ

UofM

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



CARL REINECKE
* 23. Juni 1824

VIII. 20

Nach einer Photographie aus dem
Verlag Gebrüder Reinecke, Leipzig

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE MUSIK

Ich lege kein sonderliches Gewicht darauf, ob Einer ein Künstler Nummer eins oder Nummer fünf oder sechs werde. Darauf aber lege ich alles Gewicht, daß Einer die empfangenen Gaben in gutem Sinne für den Bau des großen, zukünftigen und in der Entwickelung stets vorhandenen Gottesreiches zu verwenden gelernt hat . . . Was hilft ein Talent im schlechten Dienst verwendet? Es zerstört sich nur selbst.

Ludwig Richter

VIII. JAHR 1908/1909 HEFT 21

Erstes Augustheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

INHALT

Albert Maecklenburg
Über die Natur des Quartsextakkordes und seine Anwendung
Ein Beitrag zur Tonphilosophie

Georg Richard Kruse
Der Vater Otto Nicolais

Martin Frey
Musikalisch-kritische Untersuchungen

Revue der Revueen

Kritik (Oper und Konzert)

Anmerkungen zu unseren Beilagen

Kunstbeilagen

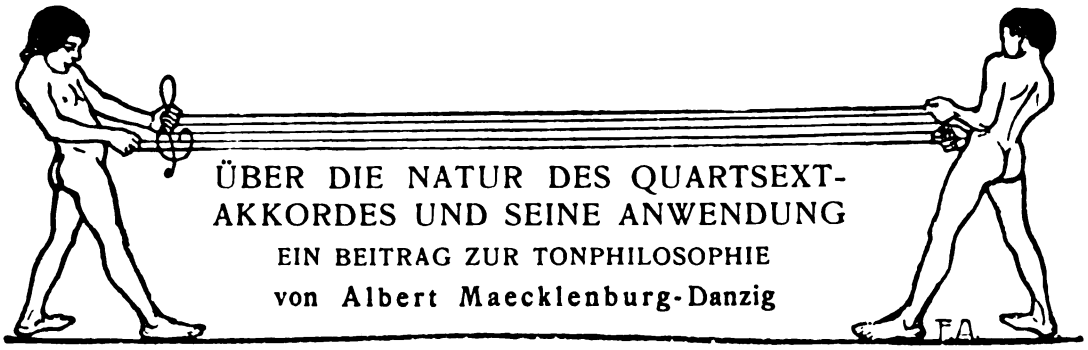
Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Aus dem Verlag, Eingelaufene Neuheiten) und Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England:
Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



ÜBER DIE NATUR DES QUARTSEXT-AKKORDES UND SEINE ANWENDUNG

EIN BEITRAG ZUR TONPHILOSOPHIE

von Albert Maecklenburg-Danzig



s ist eine bekannte Tatsache, daß viele Künstler, mögen sie nun reproduktiv oder produktiv tätig sein, sich mit einer Begründung der harmonischen und metrischen Gesetze der Tonkunst vom allgemein logischen, philosophisch-ästhetischen, psychologischen oder gar vom physikalisch-mathematischen Standpunkt aus herzlich wenig zu schaffen machen. Es mögen wohl nur solche eine Ausnahme machen, bei denen die spezifisch musikalische Begabung mit einer philosophischen zusammentrifft, und die die natürliche Neigung verspüren, die ihnen entgegentretenden Erscheinungen der Tonkunst im innersten organischen Zusammenhang verstehen zu lernen und sie auf ein letztes Prinzip zurückzuführen. Der hauptsächlichste Grund für die Vernachlässigung der hier gemeinten Studien liegt wohl in dem Mangel an Zeit, der es selbst den strebsamsten Musikern resp. Kunstschülern — wir sind unser ganzes Leben lang Schüler — verwehrt, sich viel mit der „Metaphysik der Tonkunst" abzugeben. Die progressive Ausbildung in der Technik nach instrumenteller und kompositorischer Richtung hin, an die im Zeitalter Nietzsches die hochgeschraubtesten Forderungen des „Übermenschlichen" gestellt werden, absorbiert einen derartigen Aufwand von Zeit und nervenaufreibender Arbeit, daß es wohl begreiflich ist, wenn der praktische Musiker nach des Tages Last und Hitze nicht mehr die Lust verspürt, abstraktem Nachdenken über die Naturgesetze der musikalischen Erscheinungswelt obzuliegen. Der wissenschaftlich gebildete Musiker — und deren Zahl nimmt erfreulicherweise von Jahr zu Jahr zu — beruhigt sein Gewissen durch die Erinnerung, daß er ja einmal einen akustischen Lehrkursus absolviert oder wenigstens ein akustisches Kapitel gelesen habe, wie es doch so vielen Lehrbüchern des Generalbasses und der Komposition gewöhnlich vorangeschickt ist. Hierbei mag ihm vielleicht nicht einmal aufgefallen sein, daß — in den meisten Harmonielehren — dies sogenannte akustische Kapitel wie ein dem Ganzen einverleibter Fremdkörper erscheint. Jedenfalls ist der in der physikalischen Einleitung hervortretende Gesichtspunkt ein von demjenigen divergierender, der, mehr als ein praktischer, die eigentliche Harmonielehre beherrscht. Es kann das im akustischen Teil Dargelegte auf keinen Fall als ein Prinzip angesehen werden, aus dem das

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

darauf Folgende sich in naturgemäßer, organisch-gesetzmäßiger Weise entfaltet. Eine rühmliche Ausnahme scheint uns in dieser Beziehung fast allein die umfangreiche Kompositionslehre von Marx zu machen, in der das Bemühen deutlich zu erkennen ist, auch die scheinbar unregelmäßigsten Tongebilde auf das allen Tonerscheinungen gemeinsam zugrunde liegende Prinzip zurückzuführen und im Bereich des Musikalisch-Gesetzlichen jedesmal das Naturnotwendige, dem Wesen des Menschen Entsprechende, Vernünftige und darum allgemein Verständliche nachzuweisen. Wenn es nun auch nicht Sache eines jeden Musikers sein kann, sich eine spezielle Kenntnis der „Naturlehre" der musikalischen und metrischen Kunst zu verschaffen, die von der musikalischen und metrischen Kunstlehre verschieden ist, wenn von ihm nicht ein eingehendes Verständnis z. B. von M. Hauptmanns tiefsinnigem Werk: „Die Natur der Harmonik und der Metrik" verlangt werden kann, weil zur Bewältigung des darin niedergelegten Stoffes eine philosophische Bildung vorausgesetzt werden muß, die nicht jedem zu Gebote steht, — so bleibt doch andererseits die Tatsache immer bestehen, daß für den Tonkünstler die wenigstens allgemeine Kenntnis der Naturgesetze des Musikalisch-Gesetzlichen von größter Wichtigkeit ist; ja, es muß die eigentümliche, wunderbare Art und Weise, wie das Musikalisch-Gesetzliche im Menschen begründet ist, wie es sich auf die mathematischen und physikalischen Gesetze stützt, für ihn vom höchsten Interesse sein. Nicht als ob er von dieser — mehr den Charakter des Wissenschaftlichen tragenden — Kenntnis irgend einen Vorteil, irgend ein stimulans für seine schaffende kompositorische Tätigkeit zu erwarten hätte; die poetisch-musikalische Produktion ist und bleibt eine Gabe Gottes, die von oben her kommt, sie ist ein köstliches Geschenk der freischaffenden Phantasie, eine geheimnisvolle, divinatorische Gabe, die nur mit der des Sehers und Propheten zu vergleichen ist, sie ist ein inneres Schauen, ein unbewußt harmonisch, rhythmisch, melodisch gefühltes Ganzes, das ein äußeres Klangbild mit allen Fibern des Herzens erstrebt, um in diesem und möglichst kongruierend mit diesem in die äußere Erscheinung zu treten. Für die künstlerische Schaffenstätigkeit ist wie die Kenntnis der Harmonieregeln, der Regeln für Rhythmus und musikalische Gestaltung, so auch — nur noch viel mehr — das theoretische Wissen vom Grundwesen der musikalischen Erscheinungswelt allerdings ein gänzlich untergeordnetes Moment. „Ein theoretisches Bewußtsein ist", wie Hauptmann sagt, „im Akte der poetischen Produktion, die im Gefühl wurzelt und in innerer Lust schafft und bildet, selbst nicht denkbar." — Und doch dürfte eine allgemeine Kenntnis der metaphysischen Unterlage der Tonkunst insofern dem Musiker von unberechenbarem Nutzen sein, als er dadurch in den Stand gesetzt wird, das Moment des Naturnotwendigen in der Musik genau gegen

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

das Moment der künstlerischen Freiheit abzuwägen und so — durch den Gegensatz — diese erst in ihrem tiefsten Sinne verstehen zu lernen. Und da ferner die physiologischen und psychologischen Gesetze den mathematischen und physikalischen sympathisch gegenüberstehen, unsere Stimm- und Gehörorgane, ja seelischen Bewegungen mit den rein physischen Tonerscheinungen resp. -erregungen auf das genaueste korrespondieren, so wird die gründliche Erforschung der Gebiete, in denen die seelische Empfänglichkeit sich mit den physischen Tonerregungen berührt, für den Tonkünstler von nicht zu unterschätzendem, ja bleibendem Interesse sein. — Wenn ich es im Folgenden unternehme, etwas über die Natur des Quartsextakkordes und seine Anwendung mitzuteilen und dabei etwas weiter ausholen muß, so geschieht es nicht in dem Bewußtsein, absolut Neues zu sagen — wir können das grundlegende Material hierzu zum Teil aus einer Reihe von einschlägigen Lehrbüchern bei einiger Umsicht herausfinden — sondern nur in der Absicht, eine erneute Anregung für die „Philosophie der Töne" zu geben. —

Man kann die verschiedenen Grade der Klanghöhe auf einer Saite auf doppelte Art hervorbringen: einmal durch Spannung der Saite mit größerem Gewicht oder durch Verkürzung der mit ein und demselben Gewicht gespannten Saite. Ob man den ersten oder den zweiten Weg beschreitet, ist für die richtige Bestimmung der Klangverhältnisse gleichgültig. Aus praktischen Gründen wählt man den Weg der Verkürzung, und man ist auf Grund physikalischer Erkenntnisse zur Einsicht gekommen, daß die quantitativen Klangbestimmungen viel leichter an Quantitätsunterschieden des klingenden Materials zu messen sind als an den Unterschieden der spannenden Kraft, die ihren Ausdruck im spannenden Gewicht findet.[1])

Es werden nun bekanntlich die Verhältnisse der Intervalle nach Schwingungszahl oder nach Saitenlänge dargelegt, und es ist so z. B. das Verhältnis der Oktave als 1 : 2, der Quint als 2 : 3, der Quart als 3 : 4, der großen Terz 4 : 5, der kleinen Terz 5 : 6 usw. bestimmt worden — wobei im Schwingungsverhältnis die größere Zahl den höheren Ton des Intervalls, im Verhältnis der Saitenlänge die kleinere Zahl denselben bezeichnet.

[1]) Da zu doppelter Spannung einer Saite nicht das zweifache, sondern, quadratisch, das vierfache Gewicht, zur dreifachen das neunfache Gewicht verwertet werden muß, die Hälfte der Saite aber die doppelte Spannung, $^1/_3$ der Saite die dreifache Spannung des Ganzen verhältnismäßig enthält und im Klange repräsentiert, da man also, wenn man die Bestimmung der verschiedenen Grade der Klanghöhe von einer jedesmaligen Berechnung der spannenden Kraft abhängig machen wollte, mit Quadratzahlen und Wurzelgrößen operieren müßte, wird der Weg der Verkürzung als am praktischsten und für die Feststellung der quantitativen Klangbestimmungen dienlichsten einleuchten.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Mag man nun für die physikalisch-mathematische Bestimmung der Intervalle die Zahlen 1. 3. 5, ihre Verdoppelungen, Potenzen und wechselseitigen Produkte maßgebend sein lassen, mag man nun für die Glieder der Zahlenreihe 1—16 die Töne in folgender Weise unterstellen:

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.	13.	14.	15.	16.[1])
b	c	g	$\bar{c}$	e	g	ais-b	$\bar{\bar{c}}$	d	e	f-fis	g	a-gis	a-ais	h	$\bar{\bar{\bar{c}}}$

mag man bei der Feststellung der Schwingungsverhältnisse seinen Ausgangspunkt von der sogenannten Aliquottheorie nehmen, die in dem Mitklingen der sogenannten Aliquottöne (Nebentöne) das Fundament aller Harmonie nachweisen will, so zeigen diese angedeuteten Theorieen für die Feststellung der Schwingungsverhältnisse, besonders in den späteren Partieen ihrer Entfaltung, unverkennbare Schattenseiten, nichtsdestoweniger reichen sie für die Bestimmung der einfachsten und einfacheren Intervallenverhältnisse vollkommen aus. Bei der Aliquottheorie ergibt sich immer, wenn auch nur das Mitklingen der Töne der ersten vier Zahlen als das Vernehmlichste in Anschlag gebracht wird, die grundlegende Harmonie des Durdreiklanges. Wir brauchen nur einen flüchtigen Blick in den ersten Teil des Hauptmannschen Werkes zu werfen, um sofort den Eindruck zu erhalten: hier redet ein tief philosophischer Geist, der uns vor allem dazu berufen erscheint, eine theoretische Begründung des harmonischen Tonsystems zu geben, die alle Anforderungen der philosophischen Spekulation schlechterdings erfüllen muß. Hauptmann ist Hegelianer. Was ist sein grundlegendes Werk etwas anderes als die Anwendung der hegelianischen Weltanschauung, des tiefsinnigen hegelianischen Schemas von Thesis, Antithesis, Synthesis, das der Philosoph auf das ganze Universum ausdehnt, auf das musikalische Gebiet! Dies tritt besonders bei der philosophischen Begründung der einfachsten Tonverhältnisse, z. B. des Durdreiklanges uns entgegen. Da nun der Quartsextakkord sich als ein Derivat des Dreiklanges qualifiziert, können wir seiner innersten Natur nicht gerecht werden, wenn wir nicht zuvörderst die innerste Wesenheit des Dreiklanges und seine für das ganze Tonsystem symbolische Bedeutung kennen lernen.

Wenn die Oktav — ihr Verhältnis stellt sich = 1 : 2 dar — als das Intervall erscheint, auf das man die akustische Bestimmung anwenden

[1]) Die Ziffern bezeichnen die Schwingungsverhältnisse der durch die Buchstaben signifizierten Töne. Die Töne 7. 11. 13. 14. entsprechen nicht der reinen Intonation: b erscheint zu tief, f zu hoch, a zu tief. Die Modifikation der betreffenden Tonstufen (deren Erhöhung oder Vertiefung) läßt uns den Unterschied eines natürlichen und eines künstlichen Tonsystems erkennen. Durch Einführung der temperierten Stimmung ist das bei 7. 11. 13. 14. angedeutete Mißverhältnis des tonischen Natursystems mit unserem Kunstsystem für Orgel (meistens), Klavier und Harfe ausgeglichen.

Digitized by Google

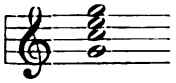
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

kann, daß sich in ihm nach entsprechender Proportion die Hälfte eines klingenden Materials oder Quantums gegen das ununterschiedene Ganze des Grundtons hörbar macht, so ist unverkennbar in dem Oktavintervall der Ausdruck für den Begriff der Thesis, der Identität, der Gleichheit mit sich selbst gegeben. „Es bestimmt die Hälfte," sagt Hauptmann, „das mit sich Gleiche als andere Hälfte."

Daß nun die Quint an dem Grundton sich als Intervall der Zweiheit bestimmt, ist ebenfalls nicht zu leugnen; ist doch die Quinte — ihr Verhältnis = 2 : 3 — das Intervall, das der akustischen Bestimmung unterliegt, daß in ihm ein Material von $^2/_3$ gegen das Ganze des Grundtons sich klingend geltend macht, womit für die Quinte der Begriff der inneren Trennung, des inneren Gegensatzes, der inneren Zerrissenheit (Zweiheit) konstituiert ist. „Es bestimmt," sagt Hauptmann, „das Quantum von $^2/_3$, mit dem Ganzen gehört, das dritte Dritteil; — ein Quantum, an welchem das real Gegebene als ein Doppeltes, sich selbst Entgegengesetztes erscheint." Es ist kein Zweifel, die Quinte repräsentiert die Zweiheit, die Antithesis, zunächst aber nicht in dem Sinne, daß sie gegen etwas, das außerhalb ihrer klanglichen Sphäre liegt, kontrastiert — dies ist das Sekundäre —, sondern die hier zu fassende Antithesis liegt vor allem darin, daß die Quinte sich selbst als ein anderes sich entgegensetzt. Wenn die Oktav die Einheit, Thesis, die Quint die Antithesis darstellt, so ist schließlich die große Terz der Ausdruck für die Synthesis. Die akustische, bald ins Philosophische übergehende Begründung, die dieser geniale Gedanke erfährt, ist schon schwieriger, erfordert jedenfalls einen größeren Aufwand von abstraktem Denkvermögen, um ihn nachzudenken: Da das Verhältnis der Terz = 4:5 ist, so ist klar, daß in diesem Intervall sich ein Quantum von vier Fünfteilen gegen das Ganze des Grundtons klingend geltend macht. „Hier bestimmt sich," sagt Hauptmann, „das fünfte Fünfteil; ein Quantum, von welchem das gegebene Vierfaches ist, das ist: zweimal Zweifaches ist. In der Quantitätsbestimmung von zweimal zwei, indem das Doppelte hier als Einheit zusammengenommen im Multiplikanden — und zugleich als Zweiheit auseinandergehalten wird, im Multiplikator — ist der Begriff enthalten der Gleichsetzung des Entgegengesetzten: der Zweiheit als Einheit." Demnach erscheint die Terz im Grunde als die Verbindung der Oktav und Quint.[1]) Der Quartsextakkord stellt sich, wenn er auch das-

[1]) Höchst instruktiv ist der abstrakte Denkprozeß, in dessen Verlauf bei Hauptmann die Anwendung des hegelianischen Schemas von Thesis, Antithesis, Synthesis auf die Tonskala selbst (über den Dreiklang hinaus) geschieht. Wie der Quintbegriff für die Oktaveinheit des Dreiklanges darin besteht, daß er durch die Media des Unterdominant- und Oberdominantdreiklangs in antithetische Bestimmung zu sich selbst tritt, wie dann die Terz im Akkord der Tonika synthetisch wirkt, ist höchst interessant

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

selbe klangliche Material wie der tonische Dreiklang enthält, doch bei der vom Dreiklang verschiedenen Anordnung der Töne als eine Verschiebung des Dreiklangs dar, die nicht ohne wesentlichen Einfluß auf seinen Charakter sein kann. Wenn in dem Dreiklang von Grundton, Quint und Terz (besonders bei Verdoppelung des Grundtons) die Bedingungen des Konsonanz-Begriffes völlig erfüllt sind, und derselbe in seiner Abgeschlossenheit in unserer Seele das Gefühl stagnierender Ruhe auslöst, so muß natürlicherweise dieser in sich quieszierende Charakter des Akkordes sowie unsere seelische Empfindung sofort eine Veränderung erleiden, sobald die Quinte in den Baß gestellt und der Grundton einer Mittelstimme zugeteilt wird. Dies ist eben bekanntlich bei dem Quartsextakkord der Fall. Das Moment der Zerrissenheit, der Zweiheit, das nach obigem durch die Quinte repräsentiert wird, erhält nun durch ihr Hineingerücktwerden in den Baß das Schwergewicht, besonders wenn sie noch in ihrer Verdoppelung in der Oberstimme erscheint: 

Während an dem Sextakkord:  eine Annäherung an den Grundakkord insofern ersichtlich ist, als er den Grundton in der Oberstimme als melodieführende Stimme beibehält, und der Sextakkord somit eine Mittelstellung zwischen Grundakkord und Quartsextakkord vermöge seines zu angenehmem und leichtem Fortschreiten nach der Höhe und Tiefe geeigneten melodischen Wesens einnimmt, hinterläßt der Quartsextakkord besonders dadurch, daß sich der ursprüngliche Grundton als Quarte in einen feindlichen Gegensatz zu der Grundton gewordenen Quinte stellt, das Gefühl des Unbestimmten, Unruhigen, Sehnsuchtsvollen; er ist der Akkord der Sehnsucht, des innigsten Verlangens nach Ruhe und Befriedigung, und dieser Charakter tritt besonders dann unverkennbar hervor, wenn er allein, ohne Verbindung mit anderen Akkorden, auftritt. Wir müssen hier der isolierten Stellung des Quartsextakkordes als Kadenzakkord Erwähnung tun. Das dem Menschen angeborene Gefühl der Sehnsucht kann sich einmal in die Zukunft, aber auch in die Vergangenheit erstrecken; im letzteren Falle erhält es die Färbung der Wehmut,

zu sehen. Wie in dem einstimmigen Satze die Oktave das Ausgangsmoment (die Thesis) bildet, so im mehrstimmigen Satze der tonische Dreiklang, von dem die (zuerst antithetische) Bewegung über Ober- oder Unterdominantakkord ausgeht und nach dem sie durch das Medium der synthetischen Terz zurückstrebt. So sind in der Tonart die Momente der Dreiklangsbildung ganz in derselben Bedeutung wie im Dreiklang selbst gegeben, und ist die Tonart gewissermaßen als eine Potenz des Dreiklangs anzusehen. Doch können wir auf dieses interessante Kapitel nicht weiter eingehen, da es nicht in den Rahmen unserer Aufgabe hineingehört.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

die noch einmal in der Erinnerung besonders hervorstechende Momente, Episoden der Vergangenheit durchlebt und gleichsam den Ewigkeitsgehalt aus ihrer Vergänglichkeit zu gewinnen und im Gedächtnis festzuhalten sucht. Wie der Mensch auf seiner Lebensreise in solchen wehmutsvoller Erinnerung geweihten Augenblicken haltmacht, um für sein inwendiges Teil inneres Heil zu erwerben, so auch schafft sich oft der klassische Meister der Tonkunst auf dem Quartsextakkord gegen Schluß eines Werkes resp. Satzes einen Ruhepunkt, auf dem er noch einmal vor seinem geistigen, wehmutstrunkenen Auge einzelne Bilder unmittelbar vorhergegangener künstlerischer Erlebnisse seiner Phantasie vorüberziehen läßt. Nehmen wir zum Beispiel die Kadenz in der Sonate von Beethoven C-dur op. 2 No. 3 gegen Schluß des ersten Satzes:



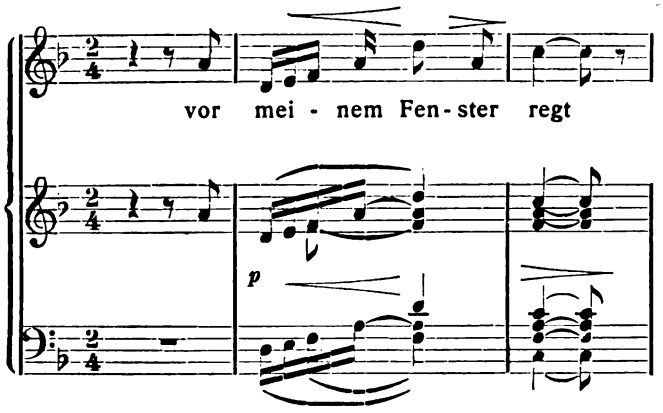
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Auf dem mit einer Fermate versehenen Quartsextakkord ruhend, beginnt hier die aus dem Hauptmotiv:  hergeleitete Kadenz; noch einmal schwelgt der große Meister in der Erinnerung der vorhin erlebten Phänomene seiner schaffenden Phantasie; es sind Schatten der Erinnerung, kaleidoskopartige Bilder, die jenes Hauptmotiv mit den vier Sechzehnteln und den zwei Stakkatoachteln in absteigender Linie an uns vorüberziehen lassen und bei der Stelle a ist uns zumute, als wühlte der Schmerz um die Vergänglichkeit, zugleich aber die Sehnsucht, die vorher künstlerisch erlebte Offenbarung als etwas Ewiges, Bleibendes für immer festzuhalten, unaufhaltsam in Beethovens Innerstem, bis die Kadenz durch die Dominantharmonie und einen abwärts geführten, chromatischen Skalengang in den Schluß führt, der das Hauptthema als etwas Unvergängliches, über den Wogen der Zeitlichkeit Triumphierendes in strahlender Schöne wiederbringt und schließlich den Charakter eines glänzenden, durch neue Verwertung des alten Motivs überraschenden Aufschwungs annimmt. So verwertet ein Beethoven den selbständig auftretenden Quartsextakkord als Kadenzakkord ganz seiner innersten Natur entsprechend, natürlich in ganz instinktiver Weise. Nicht unerwähnt dürfen wir es in diesem Zusammenhang lassen, daß einzelne sich weniger durch Ideenreichtum auszeichnende Nachfolger Beethovens, d. h. die komponierenden, in ihren Werken mehr das technische Element betonenden Klaviervirtuosen, wie z. B. Kalkbrenner, den vollen, breiten Quartsextakkord dazu benutzen, um nach ihm das Brillantfeuer ihrer technischen Künste, ihrer in blendenden Raketen von Arpeggien, Läufern, Fiorituren sich entladenden technischen Errungenschaften leuchten zu lassen, die oft in gar keinem erweislichen Konnex mit der Hauptidee ihres opus stehen.

Daß die verschiedene Lage des Quartsextakkordes auf seinen Charakter und seine Natur von determinierendem Einfluß ist, muß hier besonders hervorgehoben werden. Der poetisch angehauchte Sehnsuchtscharakter unseres Akkordes macht sich mehr oder weniger klar fühlbar, je nachdem die Quinte als Verdoppelung des Baßes oder die Terz oder der ursprüngliche Grundton (c) oben steht und zur führenden Stimme wird. Am bestimmtesten gewinnt der Akkord den Charakter des nach Befriedigung strebenden Sehnsuchtsdranges, wenn das erste der Fall ist. Konnte z. B. Robert Franz in dem gefühlvollen Lied von W. Osterwald „Wenn ich's nur wüßte" op. 26, No. 1, dem Ausdruck der innigsten Sehnsucht schöner und der tiefen wehmutsvollen Stimmung, die das Lied beherrscht, entsprechender gerecht werden, als daß er in dem Motiv, aus dem sich fast das ganze Lied auferbaut, an der Stelle:

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



dem Worte „regt" den Quartsextakkord mit verdoppelter Quinte (c) im Diskant unterlegte? Die Auflösung dieses selbständig in verschwebender Breite auftretenden Quartsextakkordes bringt dann die folgende Stelle: „Die alte Linde" und zwar über den Dominantseptimenakkord von F-dur nach F-dur. — Dann läßt Robert Franz in der korrespondierenden Stelle „das dunkle Haupt bewegt":



die Zug für Zug des vorhin angeschlagenen Motivs, nur von d-moll nach F-dur transponiert, wiederholt, plötzlich bei „bewegt" den Quartsextakkord in derselben Lage wie vorhin, nur diesmal nicht in F-dur $\frac{6}{4}$, sondern in a-moll $\frac{6}{4}$ folgen. Noch einmal packt also der aus dem Herzen des Tondichters hervorquellende tränenreiche Sehnsuchtsstrom seine Seele mit erneuter stärkerer Gewalt, um bei den Worten „vom Abendwinde" sich für einen Augenblick zu beruhigen. Die Auflösung geschieht über den Dominantseptimenakkord von a-moll nach a-moll. Diese Anwendung unseres Akkordes an richtiger Stelle, um die unbefriedigte Sehnsuchtsstimmung in so einzigartiger, zweckentsprechender Weise zu malen, lehrte den Tondichter nicht ein mathematisch-physikalisches Kalkul, nicht die

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

bewußte, kaltberechnende Spekulation auf die Wirkung der betreffenden Lage des Quartsextakkords, sondern einzig und allein sein unvergleichliches Genie, das ihn in unbewußter Weise das Richtige treffen ließ.

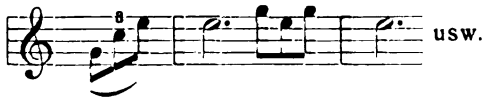
Steht die Terz des Tonika-Akkordes, die wir doch als die Verbindung der Zweiheit aufzufassen haben, oben, so gravitiert das Pendel des durch den Akkord ausgelösten Sehnsuchtsgefühls mehr nach dem Ruhepunkte (der Tonika) zu; steht der ursprüngliche Grundton c oben, wird der Sehnsuchtscharakter am meisten verschleiert; es klingt der wehmutsvolle Sehnsuchtston noch vernehmbar genug hindurch, die ganze Stimmung erscheint aber schon in die sättigende Schattierung der durch den im Diskant vorherrschenden Grundton dargestellten Konsonanz getaucht. — Dies alles gewinnt ja seine volle Beleuchtung eben durch den vorhin gebrachten Ausschnitt der akustisch-physikalischen Begründungen, ohne die die Erkenntnis der Natur unseres Akkordes, wie überhaupt aller Akkorde und Tongebilde, eine unsichere und schwankende ist, und ohne die alle philosophischen Betrachtungen über das Tonreich sich nicht weit über den Bereich des allzu Subjektiven erheben würden.

Daß es nicht Aufgabe der absoluten Musik sein kann, bestimmte Gefühle, die bereits in die Sphäre begrifflicher Abgrenzung und Darstellung getreten sind, darzustellen, ist von besonnenen Ästhetikern, z. B. von Hanslick in „Vom Musikalisch-Schönen", genugsam betont worden. Freundschaft, Liebe, Hoffnung, Glaube, in spezifischer Seelenfärbung, vermag die Musik nicht darzustellen. Was wie ein Erguß hoffnungsvollen Glaubens klingt, kann ebenso gut bei programmatischer Änderung der Überschrift als ein Ausfluß freudiger Liebe verstanden werden. Man kann einer rhythmisch bewegten Melodie Texte unterlegen, die sich begrifflich widersprechen, und doch kann jedesmal der Melodiesatz als entsprechender, wahrheitsgetreuer Ausdruck der jedesmaligen Texte angesehen werden. Man erweist der absoluten Musik durchaus keinen Dienst, wenn man sie aus der Sphäre ihrer eigentlichen Bestimmung herausheben will, als ob sie überhaupt etwas anderes, einen bestimmten Gedanken, eine besondere Idee vorstellen könne, als was sie vermöge ihrer Elemente: der Melodie, Harmonik, Rhythmik und Dynamik durch und an sich ist. Sie ist in erster Linie spontaner Empfindungsausdruck und übt als solcher ihre größte Macht über die menschliche Seele aus. Wenn wir nun auch mit dem Bestreben neuerer Ästhetiker nicht einverstanden sein können, die Grenzen der Ausdrucksfähigkeit der Musik zu erweitern, indem man sie fast auf eine Stufe der Dichtkunst stellt, indem man die Fähigkeit der Musik zur Charakteristik als die höchste gelten läßt, — wir können es nicht, weil eben das begriffliche Element, das Gebiet der durch den Begriff konzipierten Gefühle in der absoluten Musik keinen Raum hat, — so muß man doch

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

andererseits der Musik die Macht zuerkennen, den elementaren, noch nicht im Gefäß des Begriffs erfaßten Untergrund aller seelischen Affekte und Bewegungen, die geheimsten Regungen des Gemüts, die ganze Stufenleiter der menschlichen Empfindungen symbolisch, d. h. andeutend durch die unendlich nuancenreichen Medien der Dynamik, Rhythmik usw. darzustellen. Das Gebiet der Musik, in dem die musikalischen Naturlaute spontan ihr Recht geltend machen, ist ein schier unbegrenztes; die Vieldeutigkeit der Tonfiguren und Akkorde eine unendlich mannigfaltige; hohe Töne wecken nicht nur die Raumvorstellung des Oben, sondern auch die Vorstellung des Luftigen, Seraphischen, Hellen, Sphärenhaften, Leichten, Sonnenhaften; tiefe Töne die des Dunklen, Schweren, Massigen, weshalb man die Vorstellung des Himmlischen durch hohe Tonlagen, die des Unterirdischen, Dämonischen durch tiefe erzeugen kann. Pianissimo kann als Sylphidenhaftes, Elfenhaftes, Schemenhaftes usw., Fortissimo als Grandioses, Kolossales wirken, — wie unser Quartsextakkord eben vermöge seiner Struktur und inneren Naturanlage, die aber nach obigem auf physikalischen Gesetzen beruht, als der Naturlaut der unbefriedigten Sehnsucht erscheint. Nicht, als ob er imstande wäre, ein bestimmt qualifiziertes Gefühl der Sehnsucht, etwa das sehnsüchtiger Liebe oder z. B. das Verlangen der Gläubigen nach dem himmlischen Jerusalem, also das Gefühl religiöser Sehnsucht oder die Sehnsucht nach der Heimat auszudrücken — an und für sich drückt er eben nur das Elementar-Sehnsüchtige symbolisch aus, das den Untergrund und Urgrund zu den durch begriffliche Vorstellung gesonderten Einzelgefühlen abgibt. Daß der Akkord dann zur Illustrierung der Einzelgefühle, z. B. des Heimatgefühls, verwertet werden kann resp. von den Klassikern und Modernen in ausgiebigem Maße verwertet worden ist, bedarf kaum der Erwähnung. Noch neulich hörte ich in einem Parkkonzert der Kurkapelle eines berühmten Badeortes an der Ostsee in einem Phantasiestück „Auf der Alm“ als einleitendes Rezitativ des Solo-Piston eine von Sehnsucht durchhauchte Melodie, die sich schlechterdings aus dem Quartsextakkord auferbaute:



Man konnte in den leise verklingenden Tönen des Anfangsrezitativs den wehmutsvollen Abschiedsgruß des Hochwildjägers von der schönen Sennerin vernehmen.

Daß der Quartsextakkord das Moment des Elementar-Sehnsuchtsvollen repräsentiert, liegt nun nicht bloß in seiner auf physikalischen Gesetzen beruhenden Struktur begründet, sondern auch darin, daß er eigentlich für

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sich nicht bestehen kann, sondern nach der Auflösung hinstrebt. Er stellt eben das Unbefriedigende, das Verlangen nach seiner Grundharmonie dar, weil er danach strebt, bald in seiner Tonika zu quieszieren, ein Streben, das durch das Medium der Dominantharmonie oder des Dominantseptimenakkords erst seine naturgemäße Befriedigung findet. Indem die ihrer natürlichen Stellung als Grundton beraubte Quarte des Quartsextakkordes die verlorene Position wieder erreichen will, strebt sie zunächst nach der Terz (im Verhältnis zu dem Grundton des Quartsextakkordes g die Sexte), zieht diese nach der Quinte herab, schafft durch den entsprechenden Hinzutritt der übrigen Stimmen den Dominantdreiklang resp. Dominantseptimenakkord, der naturgemäß in den tonischen Dreiklang übergeht. Auf diese Weise besteigt die Quarte des Quartsextakkordes wieder ihren ihr nach natürlichem Recht zukommenden Thron als Grundton:



Es geht aus obigem hervor, daß der Quartsextakkord als höchst wichtiger Modulationsakkord sich benutzen läßt, wie aus folgendem Beispiel zu ersehen ist:



Wesentlich bestimmend für die Charaktereigenschaft des Quartsextakkordes ist es, ob er auf einem guten oder leichten Taktteile erscheint; im ersteren Falle ist er, da er vermöge seines strebenden, seines Sehnsuchts-Charakters die zu erreichende Tonart sehr bestimmt andeutet, infolge des auf ihn fallenden Schwergewichts wohl geeignet, das Gefühl des vollkommenen Abschlusses in markanter Weise vorzubereiten. — Erscheint der Quartsextakkord auf einem leichten Taktteile, womöglich vor einem anderen Akkord als dem Dominant-Dreiklange, so tritt das durch ihn repräsentierte Sehnsuchtsmoment bedeutend zurück; er gewinnt dann das Ansehn des Flüchtigen, Vorübereilenden, ja des Unbedeutenden, kurz den Charakter eines Durchgangsakkordes, was besonders dann der Fall ist, wenn der Quartsextakkord auf leichtem Taktteile die Umkehrung eines anderen Dreiklangs als des der ersten Stufe ist. H. Sattler hat in seiner

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Studie über den Quartsextakkord im „Musikalischen Wochenblatt" (Jahrgang 1887, S. 586) in dankenswerter Weise bereits auf diesen seinen proteusartigen Charakter hingewiesen[1]), und die Kollektion, die Sattler aus den Werken älterer und neuerer Komponisten veranstaltet, bringt uns den Beweis, welch einen verschiedenartigen Charakter unser Akkord je nach seiner Stellung in den Akkordverbindungen annehmen kann (wenn auch immer der von uns gekennzeichnete, ihm ingenuine Charakter hindurchschimmert), und welch einer vielseitigen Wirkung dieser Akkord in der Anwendung der Meister fähig sein kann.

Zum Schluß wollen wir durch einige Beispiele die Anwendung des Quartsextakkordes bei Robert Schumann illustrieren, die in der vorhin erwähnten Studie Sattlers fast gar keine Berücksichtigung gefunden hat. Es mag diese kleine Sammlung vielleicht manchem als willkommene Ergänzung zur Sattlerschen Kollektion erscheinen.

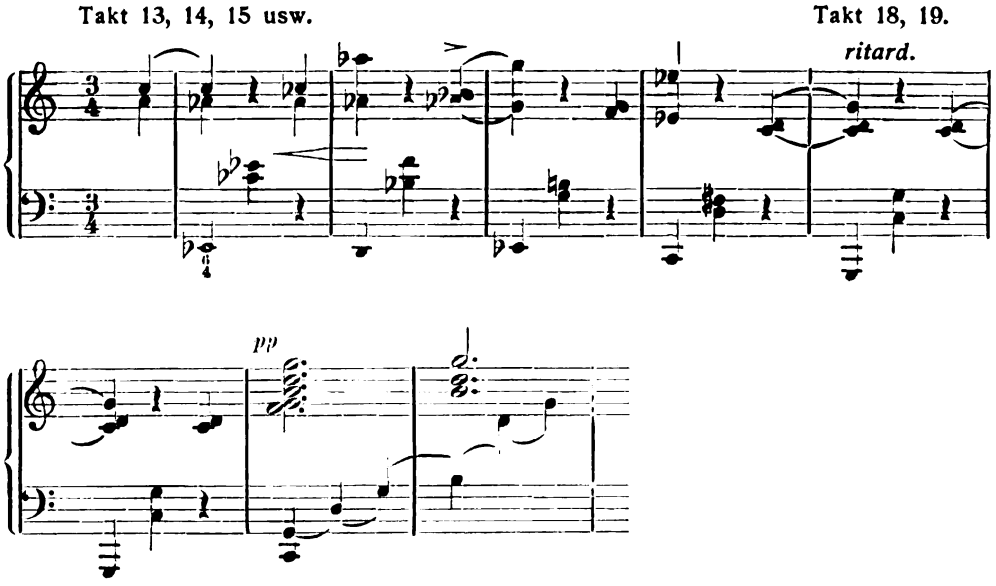
Die älteren Meister standen unserem Akkorde, besonders in den Choralstudien, nicht gerade sympathisch gegenüber, so daß eigentlich nur in den freieren Bachschen Bearbeitungen die Verwendung des Quartsextakkordes sich in der Weise freier und ungezwungener gestaltete, daß die schulmäßige, übliche Schlußmodulation: ♮ — Dominantharmonie — Tonika durch Einführung von dissonierenden Vorhalten[2]), durch figurative Unterbrechung, durch das Beiwerk verzierter Kadenz, durch absichtliche Verschleierung des Akkordes durchbrochen wird. Während Beethoven zwar auch den alten Modus im Gebrauche des Akkordes (als Modulationsakkord, als Durchgangsakkord), allerdings immer in origineller Weise, festhält, dann aber eine erweiterte Gestaltung desselben schafft, insofern er sich des freien, unvermittelten Einsatzes des Quartsextakkordes bedient, womit er oft höchst poetische Wirkungen erzielt, wie denn die Behandlung des Quartsextakkordes im Andante der Neunten Symphonie eine immer freiere Form annimmt, ist dieses in den Schumannschen Werken erst recht der Fall. Besonders war es Schumann vorbehalten, unserem Akkord höchst wunderbare, bisher unbekannte und ungeahnte Wirkungen abzulauschen. Diese intime, romantische Natur, bei der tiefste Empfindung und Technik sich einten, beruhte im Grunde auf zwei Elementen, die Schumann selber mit Florestan und mit Eusebius bezeichnet. Florestan repräsentiert das leidenschaftliche, stürmische, schwungvoll-feurige Element; Eusebius dagegen das stille, einfache, träumerische. Beide Richtungen finden wir, besonders in den Jugend-

[1]) Nach H. Sattler erinnert der Quartsextakkord an „Reineke Fuchs, der, anscheinend verharrend in unschuldsvoller Passivität, plötzlich zu einer effektvollen Tat sich emporrafft".

[2]) An und für sich ist der Quartsextakkord, falls die Dominante folgt, ein dissonierender Vorhalt, insofern c, e eben als Vorhalt von h, d aufgefaßt werden kann.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

werken stark ausgeprägt, in den Schumannschen Werken vertreten, einmal Florestan: das Element des dramatischen Aufschwungs, wo die Explosivstoffe des Schumannschen Genies sich in den leidenschaftlichsten Gebilden der musikalischen Form Luft verschafften, und dann Eusebius: die vor sich hinträumende Lyrik, die sentimentale Romantik mit ihren aushauchenden Seufzern, da, wo dem Eusebius „die Seligkeit aus seinen Augen spricht". Ohne viel zu grübeln, mußte Schumann ganz intuitiv in seinen Kompositionen diejenigen technischen Kunstmittel anwenden, die von Natur dazu geeignet waren, diese tief romantischen, sehnsuchtsvollen Wirkungen hervorzubringen. Nicht mit Unrecht spricht Oskar Bie in seinem Buche „Die Meister des Klaviers" unter dem Kapitel „Schumann" von der „Vorhaltssehnsucht" des Meisters, und wahrlich ist es der Vorhalt — auch in der Gestalt des Quartsextakkordes —, den Schumann in ausgiebigstem Maße, besonders in den Eusebiuspartieen, zur Anwendung bringt. In No. 18 der Walther von Goethe zugeeigneten „Davidsbündlertänze", die vom Eusebiuscharakter ganz durchhaucht ist, lesen wir:



Hier tritt der Quartsextakkord von as-moll auf, und zwar auf dem guten Taktteil, um sofort in den Dominantseptimenakkord von Es-dur überzugehen. Dann folgt Es-dur. Doch dabei bleibt es nicht; indem die Quinte von es b sich in h verändert, entsteht der Septimenakkord zu c-moll. C-moll folgt Takt 17 für das erste Viertel. Der Dominantseptimenakkord zu G-dur führt nun nach dem Dominantakkord G-dur, der durch den sich dem Baß Takt 18 und 19 für das zweite Viertel mitteilenden Vorhalt c

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

etwas verschleiert ist.[1]) Bei der Pianissimostelle führt der Dominantseptimenakkord von C-dur mit der Antizipation von C im Baß in die Tonika. Durch diese stetig umherschweifende, nirgends Ruhe findende Modulation, sowie durch die Anwendung des leiterfremden (as-moll) Quartsextakkordes und durch den Vorhalt im Dominantakkord konnte nicht besser die sehnsuchtsschwellende Stimmung von No. 18 zum Ausdruck gebracht werden. Daß auch die Florestan-Partieen des Quartsextakkordes, und zwar hier als des technischen Kunstmittels, um das Unruhige, Vorwärtstreibende und daher Stürmisch-Verlangende zum Ausdruck zu bringen, nicht entraten können, ist jedem klar, der den proteusartigen, wandelbaren Charakter unseres Akkordes kennt. Wir führen nur zwei Beispiele an, die durch unendlich viele vermehrt werden könnten. In No. 1 des Karnaval, in Préambule:

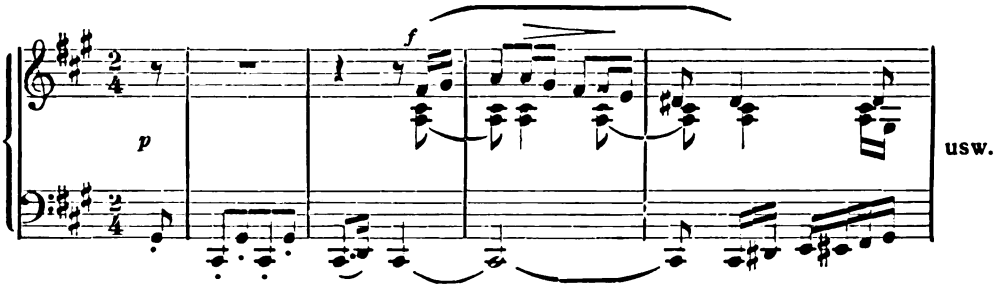


tritt auf dem schlechten Taktteil, auf dem zweiten Viertel, der Quartsextakkord der Tonika mehrmals auf, um das Leidenschaftlich-Erregte, Heißblütige zur Darstellung zu bringen, wie besonders in dem abschließenden Presto unser Akkord blitzartig abwechselnd, einmal auf dem schlechten, aber akzentuierten Taktteil und dann wieder auf dem guten Taktteil erscheint, um die von wilder Leidenschaft durchglühte Phrase als „strebend" endgültig zu beschließen. Erst, nachdem der Sturm sich ausgerast, tritt nach längerer Pause (𝄽 |=|) ohne Vermittlung durch den Dominantdreiklang resp. Dominantseptimenakkord der Grundakkord beruhigend ein.

Sodann setze ich den Anfang der fis-moll Sonate, dieses leidenschaftlichen Ergusses eines in tiefer Sehnsuchtsglut liebenden Herzens hin. Nach der wundervollen Introduktion beginnt das Allegro vivace folgendermaßen:

[1]) Noch eine andere Auffassung der Stelle ist zulässig: der Dominantseptimenakkord zu G-dur führt nicht nach dem Dominantakkord G-dur, sondern mittels eines Trugschlusses nach dem Quartsextakkord der Tonika, wobei d Vorhalt der bloß zu denkenden Terz der Tonika e ist. Vielleicht hat Schumann diese Auffassung der Stelle gehabt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

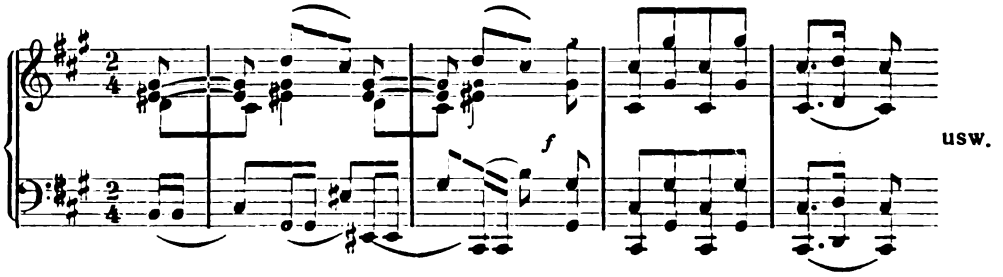


Auch hier bemerken wir in den kontrapunktischen Formen, die aber keinen kalten, berechnenden Eindruck hinterlassen, sondern ein Ausfluß der tief aufgewühlten Empfindungen einer liebeerglühten Seele sind, zuerst den tonischen Quartsextakkord, sodann bei Takt 7, 8:



den Quartsextakkord der zweiten Stufe in gis-moll; die vorwärts treibenden, unbefriedigten, nach Glück und Ruhe ringenden Empfindungen der Liebe können nicht schöner und dabei charakteristischer gemalt werden. Erst die Wiederholung des grundlegenden Themas bei Takt 23 bringt einigermaßen die Beruhigung, weil hier der kontrapunktischen Form der tonische Grundakkord fis-moll zu grunde gelegt wird, aber erst, nachdem ein leidenschaftlicher Kampf zwischen Ruhe und Unruhe, d. h. zwischen Tonika und Quartsextakkord in Cis-dur vorangegangen ist:

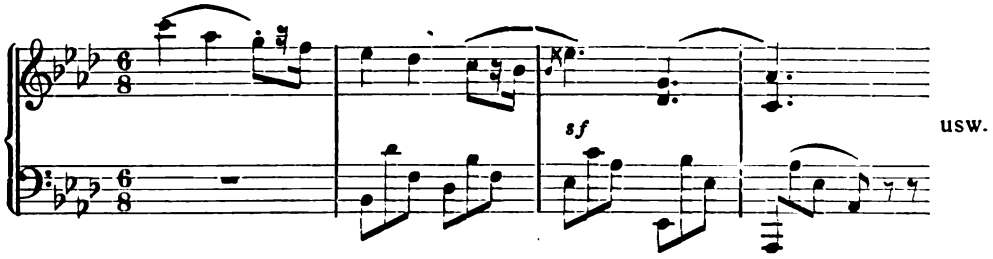
Takt 17—22:



Bei einem aus dem gewissenhaften Studium der alten Meister hervorgeblühten und an ihm herangereiften Genie, wie das Schumanns war, ist es selbstverständlich, daß er auch ebenso wie Beethoven die frühere Weise

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

des Auftretens des Akkordes festhält und benutzt, aber immer in höchst origineller, wirksamer Weise. Auch das Formalistische ist derart in blühende, lebenswahre Tonpoesie getaucht, daß es als solches fast gar nicht hervortreten kann. Das Skelett der musikalischen Form erscheint fast überall — nur die Werke der allerletzten Periode ausgenommen — mit pulsierendem, von Schönheit strotzendem Leben bekleidet. Wie originell und sinngemäß ist z. B. die Anwendung des Quartsextakkordes im „Aufschwung" Takt 7:



Gewiß, es ist die altbekannte, kurze Form seiner Auflösung in Dominantseptimenakkord und Tonika, aber wie charakteristisch nimmt sie sich hier aus! Nachdem die stimmführende Melodie vom hohen c leitereigen (in f-moll) bis zum b als Sechszehntel unter der Modulation f-moll (Sextakkord, Quartsextakkord), b-moll zurückgesunken ist, bringt die plötzliche Erscheinung des tonischen Quartsextakkordes (in As-dur) auf dem guten Taktteil die Wirkung des sich überraschend jäh Aufbäumenden mit dem Melodiesprung:  usw. hervor, wie es eben der innersten Intention des an dieser Stelle musikalisch Auszudrückenden angemessen ist.

Und dann die wundervolle, sinngemäße Anwendung des Quartsextakkordes in der Phantasie C-dur Satz I am Schlusse, der im Adagio die Melodie:  viermal hintereinander immer breiter, das viertemal:



wiederholt! Die heiße Liebe Schumanns zu Clara Wieck klingt hier in sehnsuchtsvollen Tönen hindurch, die nur in dem Besitze der Heißgeliebten

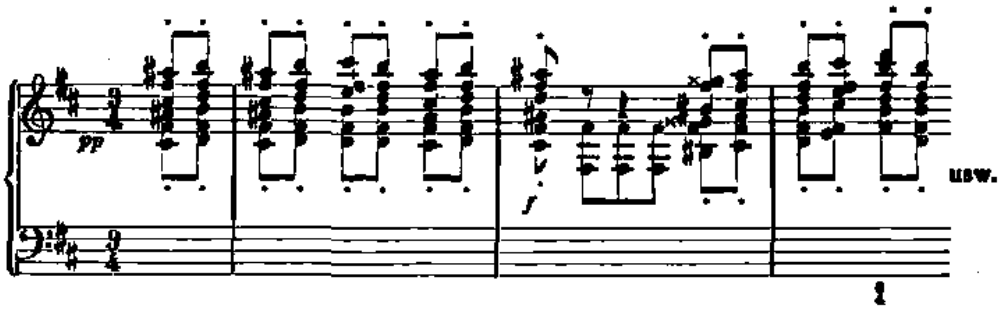
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ihre Befriedigung finden kann. Man achte auf die wundervolle Auflösung in den langgedehnten Dominantseptimenakkord und in den Grundakkord in den letzten fünf Takten!

Daß Schumann den tonischen Quartsextakkord auch reichlich als Durchgangsakkord benutzt, bedarf kaum der Hervorhebung. Z. B. im „Aufschwung", Abschnitt 4, Takt 4:



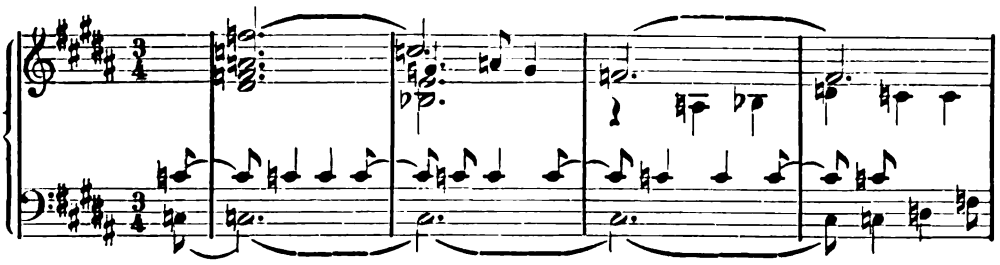
Zwei Mittel aber sind es ganz besonders, durch deren Gebrauch unser Tondichter ungeahnte, höchst poetische Wirkungen zu erzielen weiß, wenn diese auch nicht absolut neu waren, da bereits Beethoven sie besonders in seinen letzten Werken anwandte. Es sind dies 1. das Beginnen einzelner Tonsätze mit dem Quartsextakkord, also dessen freier, unvorbereiteter Einsatz und 2. das orgelpunktartige Festhalten des Basses dieses Akkordes. Für Fall 1 erwähne ich den Anfang des Trio von No. 16 der „Davidsbündlertänze":



Der prickelnden Wirkung des Quartsextakkordes in der obigen, leicht wie ein Schmetterling hinhuschenden Stakkatofigur, wie er mehrmals in Dominante und Takt 4 in der Tonika auftritt, wird sich niemand entziehen können. Am Schluß dieses kleinen Satzes erscheint der Quartsextakkord der Tonika mit verdoppeltem Grundton in seiner wunderbaren, der ersteren ganz entgegengesetzten Wirkung, geheimnisvoll-sinnig vorbereitend auf die Stimme aus der Ferne No. 17. Für Fall 2 setze ich aus No. 17 die folgenden Takte hin, wo auf dem Grundton des Quartsextakkordes von F-dur ein gesangreicher Orgelpunkt aufgebaut ist:

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Auch mag der orgelpunktartig wirkende Baß des Quartsextakkordes im d-moll Trio, Satz III, hier seine Erwähnung finden:



Doch es mag der Beispiele genug sein; schon aus den angeführten kann man ersehen, welche vielseitige Ausdrucksfähigkeit unser unscheinbarer Naturakkord in solcher künstlerischen, genialen Verwendung wie die bei Schumann erlangen kann, und welche geistige Macht zum Schaffen hochbedeutsamer musikalischer Situationen ihm innewohnt. Es war nach Schumann besonders Richard Wagner, der überhaupt im Aufsuchen neuer und charakteristischer Ausdrucksmittel unendlich groß war, ja manchmal darin eine ins Grotesk-Gigantische gehende Willkür zeigte, vorbehalten, die wunderbare Ausdrucksfähigkeit unseres Akkordes im „Lohengrin", im „Parsifal", im „Fliegenden Holländer" usw. erschöpfend auszubeuten, so daß den Modernen nichts weiter übrigbleibt, als von ihm zu lernen und in seinem Sinne unsern Akkord als technisches Ausdrucksmittel ersten Ranges zu immer höherer, musikalisch-geistiger Bedeutung gelangen zu lassen.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

DER VATER OTTO NICOLAIS

von Georg Richard Kruse-Berlin

Im Frühjahr 1907 ging unbeachtet der Tag vorüber, an dem vor fünfzig Jahren der Vater Otto Nicolais aus dem Leben geschieden war. Das wachsende Interesse an dem Komponisten der „Lustigen Weiber", dessen Schicksal gerade durch das Verhältnis zu seinem Vater sich so eigenartig gestaltete, hat auch die Frage, wer und wie dieser Vater war, immer lauter werden lassen, namentlich seit Otto Leßmann die Briefe des Sohnes in der „Neuen Deutschen Rundschau" der Öffentlichkeit übergeben hat.

Das wenig erfreuliche Bild, das man aus diesen Briefen und den Tagebuchblättern erhält, bedarf aber nach jeder Richtung hin der Ergänzung, und es sei hier versucht, mit Benutzung bisher unbekannten Materials den Lebensgang und den Charakter des eigenartigen Mannes, um dessen Liebe der Sohn stets so rührend warb, eingehender zu schildern. Wird doch mancher Zug im Lebensbilde Otto Nicolais erst recht verständlich, wenn wir ihn im Zusammenhang mit dem Wesen des Vaters erblicken, das für den Sohn um so verhängnisvoller wurde, als dieser ohne Mutter aufwachsen mußte und sein nach Zärtlichkeit dürstendes Herz die ganze Kindheit hindurch unbefriedigt blieb. Den segensreichen Einfluß einer harmonischen Erziehung durch liebevolle Eltern hat der Knabe nie erfahren; wenn er trotzdem ein tüchtiger und liebenswerter Mensch wurde, der den Weg zu Ruhm und Ehren nur der eigenen inneren Kraft dankte, so spricht das um so mehr für seine Charaktereigenschaften. Aber die Lücke in seinem Gefühlsleben hat er nie verwunden, und aus jeder Zeit finden wir Ausrufe wie: „Ach Gott, wie glücklich könnte ich jetzt sein, wenn Vater und Mutter mich nicht vergäßen!" oder: „Du bist nun schon einmal mein Liebstes was ich habe! ich bitte Dich, bleibe bei mir!!! verläßt Du mich, dann hört die Liebe ziemlich ganz in meinem Herzen auf! und wie kann ich dann noch komponieren?"

Man kann gewiß nicht zärtlicher und inniger an eine Braut schreiben. Und der Empfänger dieser Zeilen war der Vater, dessen ungerechter Strenge der Sohn als Sechszehnjähriger schon zum zweiten Male entlief, um sein Leben in der Welt selbst zu gestalten!

Jedenfalls lohnt es der Mühe, sich mit Nicolais Vater, der ja auch selbst ausübender Musiker und schaffender Künstler war, einmal ernster zu beschäftigen.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Carl Ernst Daniel Nicolai wurde am 29. Oktober 1785 zu Königsberg in Preußen geboren. Nach mündlichen Äußerungen muß der Vater Kaufmann gewesen sein, denn Nicolai klagte später über seine vernachlässigte Erziehung, da er als großer Junge immer im Laden des Vaters bei den Kommis gewesen sei, und was er da alles zu hören bekommen hätte! Ein andermal schreibt er: „Ich wurde von der Vorsehung bestimmt, seit meinem 14. Jahre den Schlägen des Schicksals ausgesetzt zu sein." Dennoch spricht außer seinen eigenen Angaben auch seine vielseitige Betätigung dafür, daß er eine höhere Bildung genoß.

Von Geschwistern erwähnt er mehrere Brüder, die vor ihm starben. Von Onkel Ehrenfried berichtet Otto Nicolai, daß er früher als wohlhabender Kaufmann in Königsberg gelebt habe und jetzt (1844) in Wehlau ein Gasthaus halte; er war mit Adelheid Bernis verheiratet. Die Schwester Jeanette hatte einen Bierbrauer namens Kiepke in Königsberg geheiratet; deren Tochter Marie wurde die Gattin eines Dr. Michaelis, der 1844 Privatdozent an der Universität war. Die Nicolais waren alle lutherisch.

In einem Bewerbungsschreiben aus späterer Zeit führt Carl Nicolai an:

„Ich habe auf der Universität zu Königsberg Philosophie, Pädagogik, Jurisprudenz und Cameralia studiert, war längere Zeit königlich preußischer Referendarius, später aber Direktor eines Erziehungsinstituts in Warschau und Privaterzieher der beiden jungen Grafen von Lanskaronski, der Kinder des Herrn Fontana, Lehrer der Prinzessinnen Potemkin, Scherbatieff und Ypsilanti, der Söhne der Generale von Hochstetter und Gruszinski, der Töchter des Rittergutsbesitzers Birkner, der Gräfin Krobanowska und Grabow u. m. a."

Von seiner Künstlerlaufbahn ist hier, da es sich um eine Hauslehrerstelle handelt, natürlich nicht die Rede, während er in einem Schreiben an den Direktor des Bremer Stadttheaters, Karl August Ritter, dem er sich 1857 als Kapellmeister anbietet, sagt, er habe eine solche Stellung bereits früher in Memel, Königsberg, Elbing, Lemberg, Brünn und Preßburg bekleidet; in einem andern derartigen Brief sind auch noch die Orte Warschau, Braunsberg, Posen, Brody, Baden aufgeführt, und er nennt sich ehemaliger Kapellmeister der Orchester der Fürsten Potemkin und Ypsilanti in Rußland.

Dem bekannten früheren Direktor des Krollschen Theaters in Berlin, J. C. Engel, bietet er sich in demselben Jahre als Orchesterdirigent, Regisseur oder technischer Direktor der Oper an, in welcher Stellung er in Elbing, Memel, Lemberg, Brünn, Preßburg tätig gewesen sei.

Auch als Bühnensänger (Tenorist) soll er, u. a. auch in Riga, Posen, Elbing gewirkt haben,[1]) und aus diesem Berufe hat sich wohl dann der des Gesanglehrers ergeben, der ihm leicht die vornehmsten Häuser öffnete.

[1]) Heinrich Truhn berichtet, daß er ihn als Tamino und Jakob Frymann („Schweizerfamilie") gehört habe.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Als wahrscheinlich darf man annehmen, daß der junge Referendar, der stimmlich begabt und von angenehmer Erscheinung war, wohl zunächst als Sänger zur Bühne ging und dann als Gesanglehrer sich längere Zeit in Warschau aufhielt, wo er sich 1808 oder 1809 mit der Inhaberin des Instituts, an dem er unterrichtete, Wilhelmine Lauber, der Tochter eines Predigers in Glogau i. Schl. (geb. 1782), verheiratete.

Zur Zeit von Ottos Geburt — 9. Juni 1810 — war er als Gesanglehrer und Leiter eines Vereins in seiner Vaterstadt Königsberg tätig. Die Wöchnerin wurde durch ein Milchfieber irrsinnig, und Ottos Vater ließ sich später von ihr scheiden. Sie wurde zu ihren Verwandten nach Breslau gebracht, während der Vater eine Kunstreise nach Rußland antrat. Hier reiht sich wahrscheinlich das Erlebnis ein, das er nach Mitteilung der Herausgeberin von Otto Nicolais Tagebüchern, Frl. Berta Schröder, folgendermaßen erzählte:

In einem Gasthaus an der russischen Grenze traf er mit Fremden aus aller Herren Ländern zusammen und redete mit jedem in dessen Landessprache. Dadurch kam er in den Verdacht, ein politischer Spion zu sein. Einmal hält vor dem Hause eine Kibitke; er wird verhaftet und soll mit Gewalt in den Wagen geschleppt werden. Mit einem vorgehaltenen Stuhl sucht er sich zu wehren, aber er wird überwältigt, wobei man ihm das Nasenbein zertrümmert, woher sich die gekrümmte Form seiner sonst normalen Nase schreibt. Mit einem Trupp von Staats- und anderen Verbrechern wird er dann zu Fuß nach Sibirien transportiert, und dort verlebt er eine schwere Zeit, bis der Gouverneur v. Kettler auf ihn aufmerksam wird, sich seiner annimmt und ihn zum Gesanglehrer seiner Tochter Charlotte macht. Herr v. Kettler verschafft ihm zunächst mancherlei Erleichterungen und erwirkt schließlich auch seine Befreiung.

In einem Brief an Frau Staatsrätin Marie v. Caspari in Wien vom Jahre 1855 heißt es, wohl zusammenhängend mit dem vorigen:

„Mir fiel Ihre ebenso unerwartete Sinnesänderung in Tula, unser Zusammentreffen und Trennung in Lemberg ein. Wie ich aus Liebe zu Ihnen Rußland, wo mir nach meiner Befreiung aus der Gefangenschaft die glänzendsten Anträge gemacht wurden, verließ, um mich mit Ihnen zu vereinen, und Sie dies Opfer verschmähten, um einer tyrannischen Behandlung entgegenzueilen."

Es muß dies um 1817 gewesen sein. Aus einer Briefstelle des Sohnes geht hervor, daß Carl Nicolai sich gerühmt habe, im 33. Jahre, also um diese Zeit, Wagen und Pferde gehalten zu haben. Das könnte mit den „glänzenden Anträgen" im Zusammenhange stehen.

Ob er jetzt wieder nach Warschau ging, ist nicht festzustellen. In diese Zeit aber — oder vielleicht auch in die vor seiner Heirat — mag die glänzende Periode fallen, von der er im Alter erzählte, wo er als

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

feuriger junger Mann zahlreiche Liebschaften mit russischen Fürstinnen und polnischen Gräfinnen hatte, die er als Hauslehrer im Schlosse des Fürsten Potemkin kennen lernte und die nach seiner Angabe sich ihm sehr entgegenkommend zeigten. In Warschau fühlte er sich ganz Pole. Wenn er erzählte, wie er in der Zeit der polnischen Unruhen gefragt wurde: Nicolai, sind Sie ein Pole?, antwortete er noch in der Rückerinnerung im Tenor höchster Begeisterung: Ja! Und mit Entzücken sprach er davon, wie er unter den polnischen Edelleuten ihren Gebräuchen huldigte und gleich ihnen den Wein aus den entzückend kleinen Schuhen ihrer gegenwärtigen Geliebten tranken. Wohl mag er von einnehmendem Äußern gewesen sein; noch im Alter hatte er feurige, verliebte Augen, die beim Anblick der Weiblichkeit und auch beim Musizieren begeistert aufflammen konnten.

Während der Kindheit Ottos war der Vater anfangs in der erwähnten Gefangenschaft, später viel auf Reisen, die er im Interesse des Absatzes einer von ihm verfaßten und herausgegebenen Klavierschule und seiner Kompositionen unternahm. Er brachte den Knaben — da die Mutter nach erfolgter Scheidung nach Breslau übergesiedelt war, wo sie sich später mit einem Arzt Dr. Berson verheiratete — zu Tante Jeanette und gab ihn dann zum Instrumentenmacher Haesen in Pflege, in dessen Hause Otto sich offenbar sehr wohl fühlte, denn er gedenkt später noch öfter seiner lieben guten Pflegeeltern. Den Klavierunterricht des Sohnes leitete Nicolai selbst, und er mag wohl, wie behauptet wird, die Absicht gehabt haben, ihn zu einem Wunderkinde auszubilden und die Begabung Ottos auch praktisch auszunutzen. Durch eine barbarische Behandlung und ehrverletzende Strafen verbitterte er aber den Knaben so sehr, daß Otto oft Tage und Nächte aus dem väterlichen Hause entlief und daß dieser Plan aufgegeben werden mußte.

Wenn aber Nicolai den Sohn am Klavier sitzen fand, seinen eigenen kindlichen Phantasieen nachgehend, sperrte er ihn trotz aller Bitten nach tätlichen Mißhandlungen in die Bodenkammer, wo man einmal den Knaben halb erstarrt am Morgen fand.

Im Jahre 1825 verheiratete sich Nicolai zum zweiten Male mit einer 17- oder 18jährigen Komtesse Minna von Portugal, der Tochter eines preußischen Kapitäns a. D. in Pillau. Aber auch die neue Ehe scheint das Verhältnis zwischen Vater und Sohn nicht geändert zu haben, denn am 14. Februar 1826 entfloh Otto wiederum dem väterlichen Hause, und in einem rührenden Brief schreibt er:

„So oft, lieber Vater, hast Du mir gesagt: Du würdest glücklich sein, wenn ich erst von Dir wegkäme und sich ein Unterkommen für mich fände; solange ich bei Dir wäre, würdest Du nie eine frohe Stunde haben; ich möchte nur zu Haesen gehen und Instrumentenmacher werden usw.“

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wahrscheinlich kehrte Otto zu seinen Pflegeeltern zurück, aber seines Bleibens war nicht mehr. Unterm 6. August schreibt er — immer höchst liebevoll —, daß er am nächsten Tage nach Berlin und dann zur Mutter nach Breslau fahre. Es war dies an dem Tage, an dem die Stiefmutter einem Töchterchen, das später den Namen Kassandra erhielt, das Leben gegeben hatte[1]). In seinem Briefe schreibt Otto auch:

„Gerne hätte ich Dich, die Mutter und mein Schwesterchen noch einmal gesehen, doch die Furcht vor Deinem gerechten Zorne hielt mich ab, Dich zu besuchen. Oh fluche mir nicht, mein Vater! Verzeihe mir und schenke mir Deinen Segen! Wer weiß, ob wir uns jemals wiedersehen!"

Wir wissen, wie Otto, der seine Wanderung mit einem geborgten Taler antrat, halb tot vor Ermüdung und Hunger in einem Dorfe bei Stargard in Pommern zusammenbrach, in dieser Stadt bei dem kunstfreundlichen Auditeur Adler liebevolle Aufnahme fand, bei ihm blieb und nach etwa einem Jahre von ihm mit Empfehlungen nach Berlin geschickt wurde, wo er in dem greisen Zelter den Lehrer und väterlichen Freund fand, der für seine gediegene Ausbildung Sorge trug. In der Erzählung des Vaters stellte sich die Sache aber immer so dar, als sei Otto ganz munter direkt nach Berlin gekommen und habe sich aus eigenem Antriebe Zelter vorgestellt.

Während der Sohn in Berlin eifrig seinen Studien oblag und seinen Unterhalt durch Musikstunden, die er gab, mühsam erwarb, war der Vater 1830 nach Posen übergesiedelt, wo er als Sänger, Komponist und Klavierspieler in Konzerten auftrat. Otto adressiert seine Briefe: Sr. Wohlgeboren dem Hrn. Musikdirektor Carl Nicolai, und alle atmen die größte Zärtlichkeit; aber immer klagt er, daß der Vater so selten schreibe, selbst über die eingesandten Kompositionen kann er kein Urteil erhalten (3. März 1832). Im April ist von Konfusionen des Vaters die Rede, aber auch von dessen Kompositionen, wie seiner Klavierschule, von Liedern, einer Polonaise à 4 ms. Dann heißt es: „Über die Aufführung Deiner Oper und deren gute Rezension freue ich mich, weiß Gott, recht herzlich! Warum bist Du nicht Musikdirektor bei der Voigtschen Bühne geworden?" (E. Voigt war lange Jahre Direktor des Posener Stadttheaters.)

Welche Oper hier in Frage kommt, ist nicht gut festzustellen. Erwähnt wird ein „Artaxerxes", ein „Arbaces" (in fünf Akten) und eine „Dina" (in drei Akten), die eine Bearbeitung der früher geschriebenen „Prinzessin von Cacambo" (Text von Kotzebue) ist, denen sich der Einakter „Der Käfig" anschließt.

[1]) So schreibt Otto Nicolai selbst. Unter den Briefentwürfen des Vaters findet sich aber einer aus dem Jahre 1850 vom 24. April, in dem er an Kassandra schreibt: „Am 26. d. M. ist dein Geburts- und Hochzeitstag."

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Im November schreibt der Sohn, der nun immer mehr zum Erzieher des Vaters wird:

„— und bekam keinen kleinen Schreck, indem ich mir gleich einbildete, Du hättest Posen schon wieder verlassen. O lieber, guter Vater! Fixiere Dich einmal so recht! Nach allem, was Du schreibst, scheint mir hervorzugehen, daß Du auf dem besten Wege bist, in Posen nicht nur ein hinlängliches Auskommen zu verdienen, sondern auch einen bedeutenden, ehrenvollen und wirksamen Tatkreis Dir zu bilden. — Halte fest! halte fest! und denke: der Mensch wird alle Tage älter!"

Die Mahnung erscheint sehr wohl berechtigt, denn aus allem geht hervor, daß der alte Nicolai ruhelos und unstet war und nirgends aushielt. Er muß eine wahre Virtuosität besessen haben, die Leute, mit denen er umging, zu quälen; aus den Briefen des Sohnes liest man zumeist, wie der Vater nur schreibt, was Otto weh tun muß. So heißt es:

„Ich bin recht betrübt über das, was Du mir von der Meinung der Leute in Posen über mich geschrieben hast [‚man schilderte Dich als einen Menschen von exzentrischer, meistens nur eingebildeter Leidenschaftlichkeit und unmännlicher Faselei' lautete die Stelle]. — Die Erinnerung an Posen und der Glaube, einige Teilnahme dort zu besitzen, hat mich in der letzten Zeit in dem gräßlich herzlosen Treiben Berlins oft erheitert. Auch diese Freude ist nicht mehr! — Dein Brief enthält die Stelle: ‚Ich danke Dir für die Schilderung Deiner jetzigen Verhältnisse in Berlin' und wenn auch der Zusatz: ‚sie interessieren mich mehr als ich selbst geglaubt habe' mir darum etwas schmerzlich ist, weil ich wirklich glaubte, daß sie Dich interessieren usw." Er schließt mit dem schmerzlichen Ausruf: „Lebt denn in Gottes weiter Welt keine Seele, die ich mein nennen kann! kein Herz, das für mich schlägt?!"

Aus dem Briefe, den der Sohn unterm 19. Dezember 1833 auf der Fahrt nach Rom von München aus an den Vater richtet, erfahren wir, daß dieser seinen Aufenthalt in Berlin genommen hat und Leipzigerstraße 15 wohnt. Erst Ende Mai 1834 empfängt dagegen Otto den ersten Brief — „gegen meinen Brief ist das nur ein Billetchen" — in Italien. Hier lesen wir endlich einmal von „herzlichen Stellen" in dem väterlichen Schreiben, bei denen Otto die Tränen in die Augen traten, und für die er sich in überschwänglicher Weise bedankt. Der Stiefmutter gedenkt Otto gleichfalls in liebevollen Worten. Auch von dieser wurde der Vater später gerichtlich geschieden.

Von seinem Freunde Georg von Bredow berichtet Otto dem Vater: „Er schätzt Dich und Dein Talent sehr und spricht mit Achtung von Dir, als von seinem Lehrer", und jede Gelegenheit benutzt er, um ihm Erfreuliches mitzuteilen. Immer wieder aber ertönt die Klage, daß der Vater nicht schreibe, trotz aller Bitten, und trotzdem der Sohn auch stets selbst das Briefporto bezahlt.

„Was mich wirklich tief schmerzt, ist Dein gänzliches Schweigen und das meiner guten Mutter. — Es ist sehr bitter, so weit von allen Lieben getrennt, nicht einmal den Trost zu haben, den die Überzeugung ihrer Liebe und ihres Angedenkens gewährt."

Im Jahre 1836 wohnt Carl Nicolai in der Charlottenstraße 43 in Berlin, und aus dem Geburtstagsbriefe, den der Sohn — zehn Tage zu

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

spät! — erhält, geht hervor, daß der Vater wieder sehr unzufrieden mit seiner Lage ist, weshalb Otto alle möglichen Fragen stellt, ob der Vater nicht auch eine königliche Anstellung erhalten könne; er glaube im Falle einer Vakanz durch Herrn v. Bunsen, den preußischen Gesandten in Rom, seinen Gönner, und die Prinzeß Wilhelm (nachmalige Kaiserin Augusta, der er ein Heft Variationen gewidmet hatte) günstig einwirken zu können. Weiter schreibt er:

„Sehr beneide ich Dich darum, daß Du schon wieder eine Oper, und zwar eine so große fertig hast. — — In dieser Rücksicht beneide ich Dich sehr um Deine große Erfindungsgabe und Deinen Melodieenreichtum. Was hernach die technische Ausführung, d. h. die wirkliche Arbeit betrifft, da bin ich in meinem Felde. — Wie oft habe ich schon daran gedacht, wir könnten einmal eine Oper zusammen schreiben! Du machst die Melodieen, und ich die Harmonieen und Instrumentierung![1]) — — Ich bitte Dich, verlasse nicht Berlin, in jedem andern großen Ort wirst Du noch mehr zu kämpfen haben, während Du doch in Berlin nun schon gekannt bist. Und wie kannst Du nur immer an Sterben denken, ja Dir sogar einen Termin dazu setzen! Verzeihe mir, das ist eigentlich sogar sündlich! — Schreibe mir vieles, und auch Näheres von Deiner geistigen Tochter Dina und Deiner körperlichen Kassandra! Ich rate nicht zur Aufführung des ‚Käfig'. Nimm ihn zurück. Wir wollen ihn noch einmal miteinander durchgehen! — Hast Du denn die guten Stunden bei Dannenberg nicht mehr? wo du 1⅓ Thaler erhieltest?"

„Der Käfig" ist eine einaktige komische Oper von Kotzebue, die dieser 1815 in seinem „Opern-Almanach", der auch die „Prinzessin von Cacambo" enthält, veröffentlichte, und die außer von Nicolai auch von Georg Fuß, Franz Kleinheinz, Konrad Kocher und J. Chr. Lobe komponiert wurde. Der fade Text[2]) baut sich auf den unglaublichsten Voraussetzungen auf. Ein eifersüchtiger Vormund, der sein Mündel selbst heiraten möchte, läßt einen großen Käfig für 50 Dukaten vom Schlosser herstellen, in den der heimliche Liebhaber des Mädchens gesperrt werden soll, während er selbst Zärtlichkeiten mit ihr tauscht. Durch eine Verkleidung hat er die Wahrheit dem Mädchen entlockt, aber der Liebhaber kommt, verkleidet als Schlosser (und unterstützt von der unvermeidlichen Kammerzofe) doch ins Haus, hilft bei Aufstellung des Käfigs, und als der Vormund zur Probe selbst hineingeht, wird zugesperrt, und er muß nun, um wieder frei zu werden, den Heiratskontrakt des jungen Paares unterschreiben. — Otto schreibt von Wien aus (1837), daß er von des Vaters Opern, deren beste wohl der „Artaxerxes" sei, nur den „Käfig" kenne, den er wegen des

[1]) Zur gemeinschaftlichen Arbeit an einer Oper ist es nicht gekommen, dem Wunsche aber verdankt wahrscheinlich das gemeinsame Liederheft, von dem am Schlusse die Rede sein wird, sein Entstehen.

[2]) Vgl. die geistvoll-satirische Rezension E. T. A. Hoffmanns über diesen Opern-Almanach. (Hoffmanns Musikalische Schriften, herausgegeben von Dr. E. Istel, Stuttgart.)

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

schlechten Sujets nicht liebe. „Es ist schade, daß Du so viel Talent daran verschwendet hast.“ Später schreibt er noch in dieser Angelegenheit:

„Den ‚Käfig‘ habe ich aufs neue durchgesehen — doch darf ich ihn nicht zur Aufführung geben — ich fürchte dafür, teils seiner selbst wegen, teils wegen des Sujets, was hier unbedingt durchfallen würde, wie kürzlich eine ebensolche Operette, Text von Kotzebue, die ich unglücklicherweise dirigieren mußte, und die radikal ausgepfiffen wurde. — Die ‚Dina‘ ist um das Sechsfache zu dick! Lieber Vater! Was hast Du da für ein korpulentes Kind geschaffen — und komischen Inhalts. Komische Opern müssen kurz sein. Noch kenne ich sie nicht gänzlich. Doch hat mir manches darin sehr gefallen. Daß es eine Bearbeitung der früher komponierten Prinzessin v. Cacambo war, wußte ich nicht. Ich dachte immer, ‚Dina‘ sei eine ernsthafte Oper. Sowie ich einigermaßen aus dem Pfuhl eigener Arbeiten heraus bin, dann werde ich wieder über dieses dreileibige Mädchen gehen.“

Trotzdem Otto immer von seinen kargen Einnahmen dem Vater etwas schickt, beschwert dieser doch stets das Herz des Sohnes durch Klagen über seine Lebenslage!

„Das Bild meines notleidenden Vaters, der, wie er sagt, seit sieben Monaten in kein Bett kam, läßt mir tags keine Ruhe und benimmt mir manchmal selbst nachts den Schlaf.“

Er teilt wieder den unbedeutenden Ertrag einer Akademie am Hofe zu Parma (Febr. 1837) mit dem Vater und schreibt:

„Schließe Dich mehr an die Leute an! Hättest Du das getan, so wäre eine einzige Familienbekanntschaft in Berlin schon hinreichend, um augenblicklichen Verlegenheiten abzuhelfen. Wie hast Du aber auf den Punkt kommen können? Haben Deine Stunden alle aufgehört? Warum? Wo wohnst Du? Bist Du nicht mehr Freimaurer? Doch das ist ja nicht möglich!“

Ein Brief aus Wien vom 1. Juli 1837 ist an eine neue Adresse: Behrenstraße No. 24[III] gerichtet. Otto schreibt darin:

„Da Du Wien kennst, so ist es Dir vielleicht nicht uninteressant, wenn ich Dir sage, daß ich im Bürgerspital wohne.“

Er hofft nun, etwas für den Vater tun zu können, wenn er auch vorläufig nur für ein Jahr am Kärntnertortheater als Kapellmeister engagiert ist. Eine Nachschrift lautet:

„Es tut mir leid, daß Du mir diejenigen Personen erzürnst oder mit ihnen brichst, mit denen ich in freundschaftlichen Verhältnissen stand.“

Im nächsten Jahre wohnt Carl Nicolai in der Französischen Straße No. 54, während der Sohn wieder in Italien ist und innerhalb dreier Jahre vier italienische Opern komponiert und zur Aufführung bringt. Im Juni 1839 klagt der Sohn, daß er schon länger als ein Jahr ohne alle Nachricht vom Vater sei. Unterm 9. März 1840 schreibt er ihm:

„Deine Versicherung, daß nichts geschehen sei, was unserer persönlichen Ehre und unserem Namen irgendwie nachteilig sein könnte, gereicht mir zur größten Beruhigung und jetzt darf ich Dir also sagen, daß Du nicht recht tatest, Deinen vorletzten Brief mit dem Postskriptum zu schließen — ich werde soeben ins Schuld-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

gefängnis abgeführt. — Mein größtes Glück und mein höchster Wunsch ist, daß Du Dich um irgendeine feste königliche Anstellung bewerben möchtest, die ja auch in etwas anderem als im Musikfach gelegen sein könnte, damit Du ein festes, sicheres Brot hättest und nicht immer Unterricht zu geben brauchtest. Der Staat besoldet ja so viele Leute, sollte er für Dich gar keine Stelle haben, der Du so vielseitig gebildet bist?"

Im Herbst desselben Jahres schrieb Otto seinem Vater, daß er die Sängerin Frezzolini zu heiraten beabsichtige, und bittet um dessen schriftliche Einwilligung und andere zur Eheschließung nötigen Papiere. Er erhält sie und erwidert:

„Die außerordentliche und genaue Besorgung des von Dir erbetenen Attestes erfüllt mich mit der größten Dankbarkeit — sowie die große Delikatesse, mit der Du über jede Warnung weggehst, wahrhaftes Zeugnis Deines großen Herzens gibt und mich kräftiger als alle Worte ermahnt, meine Vernunft gehörig zu Rate zu ziehen."

Nach der wenig erfolgreichen Aufführung seiner letzten Oper („Il Proscritto") wollte Otto Nicolai, verbittert auch durch die Untreue der Frezzolini, die einen andern heiratete, Italien verlassen, und auf die Nachricht, daß der Vater nach Warschau wolle, faßt auch er den Entschluß, dahin zu reisen und ihn und die Mutter wiederzusehen. Aus dem nächsten Briefe geht hervor, daß der Vater ihm widerraten, Italien aufzugeben und zu Ottos größter Freude den Glauben aussprach, daß er (Otto) „Verstand und ein gutes Herz" habe. An dieses appelliert der Vater aber immer nur, um Geld zu erhalten, und wenn er den Empfang einmal bestätigt, spricht er stolz von „Darlehn" und „Zurückbezahlung", wogegen der Sohn dann lebhaft protestiert. Die Reise nach Warschau unterließ Carl Nicolai, und das Geld, das er dazu erhielt, verwendete er anderweitig, womit der Sohn ganz einverstanden ist; dieser bricht aber doch gelegentlich in die Klage aus:

„Der Vater in Berlin tut auch nichts als jammern, und alle möchten Geld von mir haben. Wie soll ich das nur machen!"

Inzwischen war Otto Nicolai Erster Kapellmeister an der Wiener Hofoper geworden, und trotz des bescheidenen Gehaltes von 2000 Gulden fordert er doch sogleich den Vater auf, zu ihm zu ziehen, wo sie bei gehöriger Einschränkung ihre Existenz schon würden bestreiten können. Anfänglich zeigt sich der Vater auch geneigt, aber immer wieder bleibt er dem Sohne fern und zieht es vor, unaufhörlich seine Geldnot zu schildern, so daß Otto einmal schreibt:

„Ich muß Dir aufrichtig gestehen, daß mir dieselbe unerklärlich ist, wenn ich Deine Bildung, Deine Kenntnisse und selbst Deine frühere Stellung in Berlin bedenke. Warum mußt Du denn immer Rückschritte machen? Warum verlassen Dich Deine Schüler? Denn vor Jahren hattest Du deren solche, die selbst außerordentlich gut Dir zahlten. — — Vor sechs Monaten ungefähr hast Du von mir einige 60 Taler erhalten. Da dieselben nicht zur Reise gedient haben, so haben sie Dir anderweitige Erleichterung verschaffen können, und dennoch befindest Du Dich, Deinen Erwerb hinzugerechnet, in einer Lage, ohne warmen Rock, ohne Holz, kurz in einer Lage, die, wie Du sie mir schilderst, meine eigenen Tage betrübt — — ja, Deine Klagen, Dein Elend sind es, die mir jede Freude trüben, die oft machen, daß ich das

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Glas, was ich an meine Lippen ziehen will, wieder wegstelle, denn mir fällt der Vater ein, der sagt: mich friert. — Aber das ist eben das Unerklärliche, das mir ganz Unbegreifliche, daß Du Dich immerfort in solcher Lage befindest, während es Leute gibt, die älter als Du, viel weniger gebildet als Du sind, denen nicht der hundertste Teil der geistigen Mittel zu Gebote steht, um sich fortzuhelfen, wie Dir — und die dennoch ihr gutes Auskommen finden. Ich muß es Dir endlich sagen: Es kann nicht ganz ohne Deine Schuld sein."

Und wieder ladet er den Vater ein, zu kommen und ganz bei ihm zu leben, aber schon aus dem nächsten Briefe vom 6. Februar 1842 ersehen wir, daß dieser offenbar eine Gebundenheit fürchtet, die ihm nicht zusagt; er könnte nach Nowomirgorod (kleine Stadt im russischen Gouvernement Cherson) als Hauslehrer gehen, wogegen Otto der weiten Entfernung wegen sich ausspricht; er verlangt wieder ein „Darlehn" und schreibt sarkastisch von dem wahrscheinlich vergessenen Braten, vom Verkauf seiner Tabakspfeife, von seinem Stiefelputzen usw.

Später ängstet er den Sohn wieder durch Mitteilungen über seinen Gesundheitszustand, so daß dieser erwidert:

„Dem Gedanken, daß ich Dich jetzt durch den Tod verlieren sollte, will ich gar nicht Raum geben, ich will vielmehr mit fester Zuversicht auf die Gnade Gottes bauen und hoffen, daß wir noch eine Spanne Zeit auf dieser Erde nicht allein gleichzeitig, sondern auch an einem Orte, in Liebe vereint, zubringen werden. Amen. Wenn meine heißen Wünsche Dein körperliches Leiden nur mildern könnten!"

Im Sommer 1844 reiste Otto Nicolai nach Königsberg als Ehrengast bei der Dreihundertjahrfeier der Universität. Vorher suchte er in Danzig seine Halbschwester aus des Vaters zweiter Ehe auf.

„Mit meiner Schwester Kassandra zusammen machte ich nun eine Reise nach Groß-Schönwalde bei Garnsee in Westpreußen. Dieses ist ein Rittergut, welches einem Herrn Schröder gehört. Bei diesem ist jetzt mein Vater Hauslehrer seiner drei kleinen Töchter. — — Ich habe ihn sehr gut aussehend und rüstig an Körper und Geist gefunden, so daß ich über ihn wahrhaft getröstet bin. Sein unruhiger Geist wird ihn auch da wohl wieder forttreiben, obwohl ich finde, daß er dort sehr gut aufgehoben sein könnte."

So steht in seinen Tagebüchern, die eine seiner dortigen Schülerinnen, Berta Schröder, herausgegeben hat. Sie, die pietätvoll alle Vorgänge jener Zeit treu in der Erinnerung bewahrt hat, schildert sie brieflich folgendermaßen:

„Der alte Nicolai verstand es, seine Schüler hochgradig zu entmutigen. Meine musikalisch sehr begabte älteste, damals 13jährige Schwester, die außerordentlich fleißig und gewissenhaft war und bei ihm große Fortschritte machte, brachte er in den Unterrichtsstunden durch Unzufriedenheit und Hohn oft zur Verzweiflung. Die Zeit nahte, in der unser Lehrer den Besuch seines Sohnes erwartete. Anstatt meine Schwester zu ermutigen, sagte er höhnend: Du denkst wohl, mein Otto wird mit Dir spielen?! Da irrst Du sehr! — Es kam aber anders. Otto Nicolai blätterte in Emmas Noten und forderte sie auf, eine Haydnsche Symphonie vierhändig mit ihm zu spielen, und sie setzte sich völlig unbefangen neben ihn und spielte so ganz ohne Angst und so gut, daß Otto mitunter ausrief: ‚Außerordentlich, Du spielst ja wie ein Musiker!'

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Meiner jüngsten neunjährigen Schwester half er auch aus großer Verlegenheit. Im Garten spazierengehend wurde sie gefragt, ob sie nicht friere. Sie antwortete: mich friert nicht. Das mißtrauische Ohr des Lehrers verstand aber: mir, und sie erhielt einen lauten höhnenden Vorwurf von ihm. Da erzählte Otto rasch von einem Manne, der zu sagen pflegte: Wenn ick sage, ick sehe mir des Haus an, so miet' ich es; sage ick aber, ick sehe mich des Haus an, so koof' ich es. — Für die an uns ausgeübten Quälereien brauchte er sehr passend das Zeitwort ‚zwiebeln'. Er tröstete uns freilich oft damit, daß er nur in den Stunden so streng sei, im übrigen aber unser bester Freund wäre; aber auch seine Freundschaftsversicherungen übertrieb er ins Ungeheuerliche, indem er behauptete, nur für uns zu arbeiten und dabei Nächte zu opfern. Die Dankbarkeit, die wir ihm schuldig zu sein glaubten und die er in seinen Gedichten immer als ‚Götterlust' pries, erdrückte uns vielmehr, anstatt uns zu begeistern. Ein schmerzhaftes Steinleiden mochte wohl die Ursache seiner Launenhaftigkeit sein. War er zuweilen wieder gut gestimmt, so schien er ein harmlos freundliches Männchen, fiedelte uns auf seiner Violine etwas vor und sang dazu aus dem Stegreif.

Der alte Nicolai war stets bemüht gewesen, uns sorgfältig zu erziehen, machte uns mit Campes Seelenlehre und Verstandeslehre bekannt und brachte uns auch sonst die besten Grundsätze bei, vor allen Dingen Wahrheitsliebe. Ihm leider fehlte sie, was wir damals freilich noch nicht bemerkten. Er ließ uns den Satz auswendig lernen: Le mensonge est un vice, dont vous n'auriez pouvoir trop d'horreur. Er schien uns gerade das lehren zu wollen, woran es bei ihm haperte. In unermüdlichem Fleiße aber ging er uns stets als Vorbild voran. Er komponierte, schrieb an einer Musikschule, an einer französischen Grammatik; fortwährend, oft bis in die Nacht, war seine Feder in Bewegung. Des Morgens, noch im Bett, begann er schon zu lernen, selbst auf Spaziergängen unterließ er es nicht. Er hatte sich zu diesem Zweck gerollte Zettelchen eingerichtet, worauf er niedergeschrieben, was er ins Gedächtnis aufnehmen wollte; er führte sie immer mit sich, um ununterbrochen seine Kenntnisse zu erweitern. Es bleibt unbegreiflich, wie dieser Mann bei seinem großen Fleiß noch Zeit für seine Leidenschaften haben konnte. Es war ihm gelungen, uns Kindern eine große Verehrung für ihn einzupflanzen. Später, als wir mehr und mehr unter seinen Launen zu leiden hatten, konnten wir beim besten Willen manche seiner Fehler doch nicht übersehen, denn er ließ sich zu Zornausbrüchen und Ungerechtigkeiten hinreißen.

Der Grund der Entlassung unseres Lehrers war seine große Hinneigung zum weiblichen Geschlecht, die ihm überall eine dauernde Anstellung unmöglich machte, denn er blieb ein Sünder bis in sein spätestes Alter und stellte auch bei uns den Dorfschönen nach. Nach seinem Fortgang von uns erhielt er eine Stellung bei einem Pfarrer namens Lucatis in Rauden, dann bei dem Rittergutsbesitzer Birkner auf Cadinen."

Der alte Nicolai unterschätzte nicht, welchen Wert es für ihn in jeder Beziehung hatte, der Vater Otto Nicolais zu sein; er sprach von ihm stets mit großer Hochachtung und leuchtenden Augen, selbst von seiner Flucht. Er konnte es aber doch nicht unterlassen, ihn gelegentlich auch wieder etwas herabzudrücken. Als bei dem zweitägigen Besuch in Schönwalde — es war das letzte Wiedersehn zwischen Vater und Sohn — nach Tisch musiziert wurde und Otto mehreres aus seinen Opern „Der Templer" und „Die Heimkehr des Verbannten" vortrug, daß alles hingerissen war, trat der Vater mit stolz erhobenem Haupte vor ihn hin, rümpfte die Nase und sagte: „Alles italienisches Geklimper, eines Otto

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Nicolai unwürdig. Ein Otto Nicolai kann besseres machen!", worauf der Sohn mit gutem Humor erwiderte: „Der Vater hat ganz recht; aber es ist kaum noch möglich, eine neue deutsche Melodie zu erfinden. Wenn man glaubt: jetzt habe ich etwas, so ist es auf einmal eine Reminiszenz an Mozart! Der Teufel hat einem ja alle Melodieen vorweggenommen!"

Schon im Dezember 1844 strebte Carl Nicolai von Schönwalde wieder fortzukommen und schickte dem Sohne öffentliche Anzeigen, die dieser nicht besorgen wollte, weil er den Vater für zu gut dazu halte. Aber auch in seiner jetzigen Stellung solle er nicht bleiben, auch dafür sei er viel zu gut. Er möge aber doch die paar Monate der strengen Kälte lieber noch dort aushalten als reisen.

Aus dem November 1846 besitzen wir zwei Briefe Ottos (nach Rauden bei Pelplin, über Graudenz gerichtet), von denen der erste einmal einen ganz anderen Ton anschlägt als bisher und bezeugt, wie tief verletzt sich der Sohn fühlt. Die Überschrift lautet diesmal ganz kurz:

„Mein Vater! Dieser Brief wird Dir sehr unangenehm sein, darum lies ihn nicht gleich. Gestern erhielt ich Deinen Brief vom 30. Oktober. Ich habe also in meiner Voraussage recht gehabt, denn während ich Deinen Brief, der mit Tod und Kerker drohte, noch beantwortete und Du mich in Angst und Sorge versetzt hattest, schreibst Du mir schon wieder einen Brief, der mit seinem Vorgänger so verschiedene Farben trägt, wie Schwarz und Weiß sind. Auf diese Weise spielst Du und hast seit vielen Jahren mit den Empfindungen Deines Sohnes gespielt, und gerade dieselben Vorfälle könnte ich Dir als bereits mehrmals geschehen durch Deine eigenen Briefe, die ich alle besitze, beweisen. Wenn ich mich unter dieser Behandlung krümmte und mich darüber zu beklagen wagte, so schriebst Du mir (welche Phrase in der letzten Zeit fast nie fehlte), ich möchte Dir nur auf jeden Fall in liebevollen Ausdrücken antworten und ja keine Vorwürfe machen. Dadurch suchst Du das Geschehene — wenigstens für Dich — ungeschehen zu machen.

Du schreibst nur immer wieder: soviel bin ich schuldig und soviel schicke mir doch! Weißt Du, daß ich Dir, seitdem ich Berlin verließ, bis jetzt 939 Gulden 40 Kreuzer geschickt habe? Weißt Du auch, daß ich selbst nicht heute so viel Kreuzer besitze, als ich Dir Gulden sandte? Weißt Du, daß ich aus Geldmangel meine eigene Karriere nicht poussieren, was sage ich — daß ich mir nicht einmal erlauben kann, meine neue Partitur ins Reine abschreiben zu lassen, weil mir das Geld dazu fehlt? Weißt Du, daß die ewige Geldnot, in der Du, dann die Deinigen sich befinden, denen ich nach Kräften geholfen habe, mich selbst herunterbringt und besonders meinen Geist, der der Beflüglung bedürfte, ganz herabzieht und tötet?

Vom Februar 42 bis Juli 44 habe ich Dir eine regelmäßige, feststehende Pension von monatlichen 15 Thlr. gezahlt. Hat sie Dir geholfen? War sie durchaus notwendig? Besitzest Du darum heute weniger nichts! — Zudem ich monatlich 22 Thlr. an meine Mutter und an meine Schwester gebe, unterstütze ich Dich wahrlich wesentlich! Denn da es ohne allen Zweifel Deine Pflicht und Schuldigkeit ist, Kassandra zu erhalten, Du aber für dieselbe durchaus nichts tust oder vielmehr (sagst Du) nichts tun kannst, so muß es Dir einen großen Trost bereiten, dieselbe auf diese Art wenigstens vor dem drückendsten Elend geschützt zu wissen! — Es ist bitter, daß ich Dir das alles sagen muß — — aber ich sage nur das Vernünftige

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

und Gerechte, wenn ich behaupte, daß ein Mann von 61 Jahren, mit nicht hinfälligem Körper und mit Deinen Kenntnissen — wenn er sich in die Welt endlich schicken will!! — ganz gut im Stande ist, sich sein Brot zu erwerben."

Wahrhaft großartig war die Erwiderung des Alten, der acht Tage später dem Sohne ein „Darlehn" von 16 Talern sendet mit einem „wahrhaft edlen, ruhigen, superieuren" Antwortschreiben, so daß Otto seinen „faux pas" tief bereut und für seinen „übereilten" Brief ganz ergriffen um Verzeihung bittet. Das Geld sendet er zurück. Und dann schreibt er:

„Du wirst selbst fühlen, daß man in Wien nicht Gelegenheit finden kann, einem bei Pelplin lebenden Freunde zu einer Stellung zu verhelfen. Dagegen wünschte ich sehr, sehr — daß Du überhaupt aufhörtest, Hauslehrer zu sein, und Dich vielmehr in einer Stadt als Musiklehrer etabliertest. Denke Dir, wie es Dir als solchem in Memel, in Königsberg, in Braunsberg, selbst eine Zeitlang in Berlin brillant erging. Warum endigte es überall schlecht? — ich weiß es nicht. Ich glaube aber, daß, wenn es Dir jetzt gelingt, irgendwo als Musiklehrer gute Geschäfte zu machen, Du auch Deine Stellung festzuhalten imstande sein wirst. Darum bitte ich Dich — tue es mir zu Gefallen!! — sage Deine Stelle auf und ziehe nach Graudenz und fange an, dort Unterricht zu geben. Oder wähle Dir eine andere naheliegende Dir konvenierende Stadt...

Was heißt das: man hat Dir Dein Piano genommen? Besaßest du selbst ein Dir gehörendes? Wer ist man? Was heißt genommen? Drücke Dich deutlicher darüber aus — wenn es sein kann, ohne meinem Herzen von neuem wehe zu tun."

Aber Vater Nicolai ändert sich nicht. Ein Jahr später, von Berlin aus, wo der Sohn selbst ohne Einkommen lebt, stellt er einfach auf diesen eine Anweisung aus, und Otto muß abermals in bitterm Ton ihm schreiben:

„Ich werde nicht, nachdem ich bereits Mutter und Schwester unterhalte, meinem Vater Summen nach der Fremde schicken, damit er seine Persönlichkeit und seine geistigen Kräfte fern von mir unter Fremden in dienstbarem Verhältnisse zubringe und dann doch dadurch nie sein Einkommen habe, sondern von seinen Brotherren stets Vorschüsse nehme, die ich dann zahlen soll. So war es ja auch bei Herrn Schröder — und so war es ja, seitdem ich imstande bin, etwas zu verdienen. — — — Deine Briefe sind seit beinahe zwei Jahren nur ganz kurze, lakonische, bittere Zeilen. — — Wenn Du mir schreibst, daß Herr Birkner gesagt habe, er zweifle nicht, daß ich meine Pflicht gegen meinen 63jährigen Vater erfüllen und ihm die 150 Thlr., die er geborgt, schicken werde — so könnte ich natürlich leicht veranlaßt werden, bei diesem Herrn mich zu rechtfertigen, wenn ich es nicht tue. — — Ich will meinen Vater ganz erhalten, dann soll er aber in meiner Nähe sein und meine Liebe mit der seinigen vergelten."

Immer wieder bittet Otto den Vater, zu ihm zu kommen, wenn er die Stellung als Hofkapellmeister in Berlin erhalten habe, aber vergebens. Im Juli 1848 verzeichnet er in seinem Tagebuche:

„Vater lebt gegenwärtig in Mühlhausen, einer ganz kleinen Stadt in Westpreußen, von der von mir bezogenen Pension."

Im November sendet Otto dem Vater — dieser lebt jetzt in Preuß.-Holland bei Elbing — einen warmen Rock und teilt ihm mit, daß seine Oper „Der Verbannte" Anfang Dezember im Berliner Opernhause auf-

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

geführt werden würde. „Dazu mußt Du hier sein!“ Ende des Monats schreibt er:

„Dein letzter Brief hat mir sehr viel Freude gemacht, denn er zeigte, seit so langer Zeit, doch wieder einmal ein wenig Zufriedenheit. — — —

Meine Oper habe ich der politischen Zustände wegen ins neue Jahr verschoben, da mir diese Zeit nicht geeignet erscheint.

Mit treuer Liebe Dein ergebenster Sohn Otto Nicolai.“

„Der Verbannte“ kam erst nach des Komponisten Tode zur Aufführung, am 9. März 1849 erschienen aber „Die lustigen Weiber von Windsor“ zum ersten Male auf der Berliner Bühne, die den Namen Nicolais unsterblich gemacht haben. Der Vater ist auch zu dieser Aufführung nicht gekommen und auch zum Begräbnisse des Sohnes, das vier Tage nach seinem plötzlichen Tode, am 15. Mai, stattfand, war er nicht anwesend. In einem Brief aus dem Jahre 1855 schreibt er seinem Schwager Kiepke in Königsberg:

„Er [der König] befahl mir von Preuß.-Holland nach Berlin zu kommen. Ich mußte dem Befehle gehorchen, mußte dreiviertel Jahre auf das erste Schreiben Sr. Majestät warten, bekam aber weder die Kosten der Reise, noch meines Aufenthaltes in Berlin, noch des Verlustes meiner Stunden in Preuß.-Holland vergütigt, ja ich mußte noch die für meinen verstorbenen Sohn geringen, für mich aber bedeutenden Schulden desselben und sämtliche Begräbniskosten von meinem kleinen Erbanteil bezahlen, wozu mich die Ehre und die Achtung für den Verstorbenen verpflichteten. Der Sarg allein kostete 70 und einige Thaler.“

Die innere Unwahrhaftigkeit im Wesen des alten Nicolai äußert sich auch in der Folgezeit, wie aus seinem Korrespondenzbuche unzweifelhaft hervorgeht; man muß daher alle seine Angaben mit Vorsicht aufnehmen. Entblödet er sich doch nicht, der Mutter Ottos, nachmaligen Frau Dr. Berson in Warschau, zu schreiben: „Ottos kostspielige Erziehung und Ausbildung habe ich aus eigenen Mitteln bestritten“, und gelegentlich einen seiner Brotherren des sträflichen Verkehrs mit dem weiblichen Geschlecht zu zeihen, um dessentwillen er selbst aus seiner Stellung entlassen wurde. Und über die Lieblosigkeit gegen seinen in jeder Beziehung so hoch stehenden Sohn täuscht auch das Pathos nicht hinweg, in das er zuweilen ausbricht: „Ich lebe! Mein Sohn, mein geliebter Otto ist mir vorangegangen — er ist tot!“ Im ganzen ist aus seinen Briefentwürfen immer nur das Bestreben, Geld zu erlangen, ersichtlich, allerdings auch der Wille zu verdienen, wozu er es an Versuchen nicht fehlen läßt. Im November 1849 — Nicolai wohnt nun in Berlin, Mauerstraße 44 I — bietet er dem Direktor des Friedrich-Wilhelmstädtischen Theaters (heute Deutsches Theater) seine Operette „Der Käfig“ an, die bereits an Provinzialbühnen und auch in Berlin in einem öffentlichen Konzert von Dilettanten und der Hofkapelle aufgeführt sei. Einem Kaufmann Lutze in Preuß.-Holland bietet er Musikalien aus dem

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Nachlaß des Sohnes zur Hälfte des Ladenpreises an: Partituren Haydnscher Streichquartette, Opernklavierauszüge, Männerchöre.

Unterm 15. entwirft er eine Anzeige für die Vossische und Spenersche Zeitung:

Musikunterricht.

Unterzeichneter erteilt gründlichen, nach einer neuen, nur ihm angehörigen systematischen, die Fortschritte des Lernenden ungemein fördernden Weise Unterricht in der theoretischen und praktischen Musik (Pianofortespielen und Singen) — sowohl einzelnen Personen als auch Vereinen von mehren — sowohl in seiner Behausung als auch außer derselben. — Auch übernimmt er die Ausbildung junger Talente für den öffentlichen Gesang, für die Oper oder das Konzert, nach neuester italienischer Methode, in deutscher, französischer und italienischer Sprache, auf Verlangen auch den Unterricht in den letztern, bei steter Berücksichtigung der Vermögensumstände des Lernenden. Mittellose erhalten ihn bei ausreichender Befähigung unentgeltlich.

C. Nicolai.

Seinem Schwiegersohne Krampff in Frankfurt a. M. schreibt er unterm 27. November:

„Auf Verlangen der Frau Dr. Berson wurden die Sachen unseres verstorbenen guten Otto in einer dazu anberaumten Auktion verkauft und meistens schlecht bezahlt. Es war ein schrecklicher Tag, an dem ich die mir teuern Sachen meines geliebten Sohns an die gemeinsten Juden verschleudert sah. Die Aktien und andere geldwerten Staatspapiere[1]) habe ich noch nicht verkauft, weil sie zu schlecht im Kurse stehen. Die Briefe unseres unvergeßlichen Otto habe ich meistens alle verbrannt, welches ich seinem Andenken schuldig zu sein glaubte. 100 Taler von Otto habe ich an Kassandra geliehen.

Der König hat meine Bitte um eine Pension abgeschlagen, ebenso die um eine Benefizvorstellung; sogar die Tantieme für die ‚Lustigen Weiber von Windsor' ist von Majestät nicht bewilligt worden, und ich habe mich mit einer kleinen Gratifikation müssen abfinden lassen, ohne welche ich jetzt schon dem Mangel ausgesetzt wäre."

Diese Gratifikation im Betrage von 300 Talern hatte er am 8. November empfangen. Unterm 11. März 1850 teilte er mit, daß der König die ihm angebotene Sammlung seltener musikalischer Werke (die Otto meist in Italien erworben hatte) für 342 Tlr. 25 Sgr. gekauft habe.

So erfreulich es ist, daß wenigstens diese Sammlung vereinigt und erhalten blieb, so sehr bleibt zu bedauern, daß nicht auch der kompositorische Nachlaß Otto Nicolais für die Königliche Bibliothek erworben wurde, sondern dem Vater überlassen blieb, unter dessen Hand er verstreut und verzettelt wurde, so daß heut von den nur handschriftlich hinterlassenen Werken fast gar nichts, selbst von den gedruckten ein großer Teil nicht mehr auffindbar ist. (Den Bemühungen des Schreibers dieser Zeilen ist es gelungen, wenigstens die ungedruckte „Weihnachts-Ouvertüre", die D-dur und c-moll Symphonie, sowie eine Messe wieder ans Tageslicht und die beiden ersten

[1]) Hermann Mendel gibt an, daß Nicolai ein Kapital von etwa 1800 Talern hinterlassen habe.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Werke auch zu Gehör zu bringen.) Unauffindbar scheint auch der silberne Taktstock mit dem Namen Otto Nicolai in rotsaffianem Futteral, den der Vater als am 18. Dezember 1849 auf dem Wege von der König- nach der Jägerstraße verloren anzeigte.

Seiner Tochter Kassandra schreibt er im Februar 1850:

„Ich habe ca. 50 Taler an verschiedene Schneider bezahlen müssen, weil Otto sie noch nicht bezahlt hatte. Seine Kleider sind mir alle zu kurz und zu enge, nur einen Pelz habe ich behalten. Das Pianoforte wurde für 160 Taler verkauft."

Immer wieder schon stimmt er Klagelieder an, weist aber, wie früher Otto gegenüber, jedes Anerbieten, zu seinem Kinde ins Haus zu kommen, mit pathetischen Worten zurück.

Am 1. April erläßt er von seiner neuen Wohnung Kronenstraße 54[1] aus folgende

Öffentliche Anzeige.

Ein Literat ist erbötig, einen oder zwei Söhne oder Töchter anständiger Eltern in Pension zu nehmen und sowohl für ihre geistige als auch körperliche Ausbildung gewissenhaft Sorge zu tragen, und sie mit den seiner Erziehung bereits anvertrauten Kindern gemeinschaftlich in Wissenschaften, neuen Sprachen (Deutsch, Französisch, Italienisch, Englisch usw.), Musik zu unterrichten, und wenn sie eine Schule besuchen, ihnen die erforderliche Nachhilfe zu geben.

Unterm 5. Mai schreibt er, daß er „den Tag" gefeiert habe mit General von Hochstetter, Regierungsrat Klebs und Sohn, Rittergutsbesitzer Schröder, Armeninspektor Le Maire und Frau und der Wirtin Frl. Le Maire.

Am 21. Juni sendet er an das Hamburger Stadttheater, das „Die lustigen Weiber" abgelehnt hat, den Klavierauszug zu „Der Verbannte".

Unterm 1. September bewirbt er sich bei Herrn v. Thümen auf Stangenhagen bei Trebbin und bei Herrn v. Stülpnagel auf Rollwitz bei Pasewalk um eine Stelle als Erzieher. Am 3. November dagegen bei Direktor Deichmann in Berlin um die Kapellmeisterstelle Albert Lortzings,

„Falls dieser sie aufgeben würde, wie die Rede geht, da ich als solcher bei mehreren Theatern fungierte."

Der arme Lortzing dachte gar nicht daran, die Stellung, trotzdem sie nur eine Monatsgage von 150 Mk. brachte, aufzugeben. Er lebte vielmehr in beständiger Furcht, daß Direktor Deichmann ihm kündigen würde, um einen billigeren Dirigenten zu engagieren, ein Gefühl, das seinen Tod offenbar beschleunigt hat. Am 21. Januar 1851 starb der Meister; sein Nachfolger wurde aber nicht Nicolai. Im Dezember veröffentlicht dieser aufs neue Unterricht-Anzeigen:

Meine Vorträge über die Theorie der Musik (Generalbaß und das ganze Gebiet der Musik), leicht verständlich und in möglichst kurzer Zeit — sowohl für Damen als Herren — beginnen auf mehrseitiges Verlangen im Laufe dieses Monats, und werden Anmeldungen zu denselben sowie zur Entgegennahme der näheren Bedingungen in meiner Wohnung Kronenstr. 54, 1 Treppe erwartet.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

In einen Kreis von Gebildeten, welche die italienische Sprache sowohl grammatikalisch als konversierend treiben, können noch neue Teilnehmer eintreten. Das Nähere Kronenstr. 54 — 1 Tr. bei D. Werning.

Die gleiche Anzeige erließ er für Kurse in der französischen Sprache.

Im Januar 1851 schreibt er an Heinrich Dorn, seinen Königsberger Landsmann, den Nachfolger Otto Nicolais als Kapellmeister an der Berliner Hofoper, und bittet ihn um seinen Besuch.

Im Mai bewirbt er sich um eine Dirigentenstelle in Memel, wobei er sich im Besitz einer bedeutenden Bibliothek rühmt, die durch den Nachlaß des Sohnes noch erheblich vergrößert wurde. An den Magistrat von Berlin richtet er ein Gesuch um Steuererlaß mit der Begründung, daß er im Monat Mai nur 4 Taler eingenommen habe. An Krampff schreibt er: „Mein Singverein ist auseinandergeflogen“ und der Schwester klagt er: „Wo sind die Tausende, die ich in Rußland einbüßte, die Tausende, um die mich schlechte Menschen gebracht!“ Immer stellt er sich als Märtyrer hin: er sei derselbe, der er immer war, d. h. ein Menschenfreund, ein Helfer in der Not, der nun selbst der Hilfe entbehre. Der Tochter gegenüber charakterisiert er sich folgendermaßen: „Ich bin nicht einer von den Alltagsmenschen, der mag ich auch nicht sein, aber ich weiß mich in jede Lage zu fügen.“

Welcher Selbstbetrug, wenn es nicht bewußte Heuchelei ist!

Seine Unruhe wird schon durch den häufigen Wohnungswechsel auffällig. Im Sommer 1851 wohnte Nicolai Behrenstraße 4 II.

Wie Berta Schröder berichtet, habe ihr Vater, wenn er nach Berlin kam, jedesmal den alten Nicolai besucht; er hatte ihm längst verziehen und sprach die Hoffnung aus, daß der nun schon alte Mann, der von so schwerem Leid betroffen wurde, endlich doch vernünftig geworden sei.

„Der äußeren Erscheinung verlieh ein langer weißer Bart, der die ganze Brust bedeckte, besondere Würde. Nicolai bewohnte eine ziemlich große hübsche Wohnung, und unserm Vater erschien daher seine Vermögenslage eine verhältnismäßig recht glänzende. Er aber erwiderte auf einen schriftlichen Glückwunsch:

‚Was das Glänzende meiner gegenwärtigen Lage betrifft, so möchte hier das alte wahre Sprichwort Anwendung finden: Nicht alles ist Gold, was glänzt. Ich lebe jetzt seit einem Jahre in Berlin und zwar von meinem Gelde, habe 1000 Thaler ausgegeben und vielleicht 50 Thaler eingenommen. Wo will das hinaus? Ich muß verdienen, wenn ich nicht zugrunde gehen will. Daher beabsichtige ich, entweder nach einer kleinen Stadt zu gehen oder wieder in eine Familie als Erzieher zu treten; aber auch dieses hält schwer. Demnach ist in meinem Geldbeutel eine bedeutende Ebbe eingetreten, und die Flut steht in sehr ferner Aussicht.‘“

„Als auch wir nach Berlin zurückkehrten“, fährt Berta Schröder fort, „trafen wir ihn gerade in dem kläglichen Moment an, da er keine Miete bezahlen konnte. Er wohnte damals Leipziger- und Wilhelmstraßen-Ecke bei Canzert, hatte eine große Wohnung im ersten Stock, 4 Zimmer mit Saal für seinen Gesangverein. Für die Miete garantierte mein Vater und bezahlte sie auch später, obwohl er selbst durch elementare und politische Mißverhältnisse nach der Revolution sein großes Vermögen

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

verloren hatte. Wir überließen Nicolai in unserer Wohnung ein Zimmer, doch hatte er noch ein junges Mädchen bei sich, das er seine Pflegetochter nannte und das ihm seinen Haushalt besorgte. Er erklärte, sie durchaus mitnehmen zu müssen, und empfahl sie uns als ein höchst achtbares Mädchen; leider erwies sich sehr bald ganz entschieden das Gegenteil, und dies führte zu einem vollständigen Bruch meiner Familie mit ihm."

Aus dieser Zeit stammt ein Schreiben Nicolais, in dem er gegen die Veröffentlichung eines Briefwechsels zwischen Otto und seinem Schneider protestiert, aus dem der Herausgeber den edlen Charakter Ottos erkennen wollte. Der Vater schreibt:

„Wie Assessor Genzmer zu den Papieren meines Sohnes gelangt sein soll, ist mir unerklärbar, da auch nicht das Geringste von denselben aus meinen Händen gekommen ist und ich alles gerichtlich versiegelt vorfand, als ich nach Berlin kam. Vom Ordnen dieser Papiere durch eine Gerichtsperson kann also gar nicht die Rede sein."

Im Jahre 1852 machte Nicolai wieder energische Versuche, eine Kapellmeisterstellung am Theater zu erlangen. Er schreibt an Direktor Ritter nach Bremen, an Direktor Engel, Berlin (Kroll), an die Direktionen in Brandenburg und Görlitz. Um Annahme seines „Käfig" wendet er sich an Generalintendant v. Hülsen. An das Polizei-Präsidium richtet er ein Gesuch um Erlaubnis, Musikalien und Bücher öffentlich verspielen zu dürfen, und G. Bock, den Chef der Firma Bote & Bock, bittet er um Geld unter Angebot seiner Musikalien. Im Mai wohnte er bei Schröders, Spittelbrücke No. 2 II, im Juni schon wieder Jägerstraße No. 74 I, im Oktober Mauerstraße 23 part., im November Mauerstraße No. 29 I, bei Frau Seidelmann.

Wie er früher seinen Sohn Otto um Geld gequält hat, so quält er jetzt seine Tochter Kassandra und ihren Mann. Anfang 1853 schreibt er an Krampff nach Danzig:

„Das Ende vom Liede wird sein, daß man mich aus der Wohnung treibt und mir den Rest meiner Papiere nimmt, was zum Teil schon geschehen, darunter sehr wertvolle Kompositionen von Otto."

Im Juli des Jahres wohnt Nicolai Köthener-Straße No 20 III. Immer mehr gelangt er jetzt dahin, jedermann um Geld anzugehen, und es gelingt ihm offenbar immer wieder, wie ein Dankbrief an Meyerbeer und der nachstehende an Bock (beide aus dem Jahre 1855) dartun:

„Seit dem Monat Februar harre ich mit der größten Sehnsucht einer Nachricht von Ihnen, aber vergebens. Nur Ihnen, der Sie mir bis jetzt Ihre Teilnahme und Hilfe nicht versagt haben, wenn meine Not aufs höchste gestiegen war, gestand ich sie, und Sie entrissen mich derselben. Ich befinde mich jetzt in gleicher Lage, ich hungere und hoffe nur durch den Verkauf der Manuskripte meines Otto und durch ein Benefiz, welches einzuleiten Sie gütigst versprachen, aus meiner verzweiflungsvollen Situation gerissen zu werden. Gedenken Sie meiner teilnehmend und senden Sie mir gütigst durch Überbringerin dieses vorläufig 10 Reichstaler bis das Benefiz endlich zu Stande kommt."

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Zehn Tage später schreibt er an seine einstige Jugendliebe, die schon erwähnte Staatsrätin v. Caspari nach Wien, deren Stiefvater gestorben war und ihr eine Erbschaft hinterlassen hatte, die aber ein Wiedersehn und ein angebotenes Zusammenleben ablehnt:

„Zu meiner Subsistenz kann ich jährlich 145 Taler bestimmt beitragen, die mir für den Fall, daß ich Berlin verlasse, als Ersatz für meine Musikalien vom Könige zugesichert sind, dagegen ich diese Unterstützung entbehren muß, wenn es nicht geschieht."

An den Schwager berichtet er im September:

„Ja selbst eine kleine Pension ist mir versprochen worden, da trat plötzlich der Tod des Ministers Graf v. Wernigerode ein, und verschwunden war auch dieser Schimmer von Glück. Der König, so gut, so weise er ist, hat mir dennoch meine wiederholte Bitte um eine Pension, um eine Benefizvorstellung in der Oper abgeschlagen. S. Majestät haben die mir zukommende Tantième für ‚Die lustigen Weiber von Windsor', bis jetzt wenigstens 1000 Taler betragend, verweigert für jetzt und für die Zukunft."

Im Juni des nächsten Jahres 1856 schreibt er dann der Schwester:

„Ohne die Gnade des Königs wäre ich längst untergegangen. Eine kleine Pension, die mir endlich bewilligt worden, reicht aber nicht zu meinem Lebensunterhalt."

Nach Mendel waren es 300 Mark.

Das Schuldgefängnis droht ihm schließlich, und der Wohnungswechsel wird in Permanenz erklärt. Im März ist seine Adresse: Potsdamer-Straße No. 43 II, im Juni Lange Gasse No. 62 I bei Grade, im September Holzmarktstraße No. 62 I bei Buchhändler Corduan, im Dezember Köpenicker Straße No. 98 III bei Gré. Gegen Schluß des Jahres 1856 schreibt er an Marie v. Caspari in seinem pathetischen Tone:

„Wahrscheinlich wird das Jahr 1857 das letzte meines irdischen Daseins sein, um Ihnen in eine andere Welt voranzueilen, Sie dort zu erwarten und mit Ihnen vereint die Seligkeiten eines ewigen und körperlosen Lebens zu genießen. Da werde ich auch meinen lieben Sohn und meine teuern Eltern wiederfinden."

In Bezug auf seinen Tod hatte er recht prophezeit. Vorher mußte sich noch die Öffentlichkeit seiner annehmen. In der Zeitschrift „Der Klavierlehrer" erschien eine Notiz, daß der Vater Otto Nicolais elend und in großer Not dem Tode nahe sei; Dorn u. a. erließen einen Aufruf an die Bühnenkünstler, dem alten Manne in seiner letzten Not beizustehen.

Am 2. April 1857 starb Carl Nicolai in der Charité zu Berlin. Ein vielbewegtes Leben ging damit zu Ende, ein Leben, das niemandem Freude und Segen brachte. Noch in den letzten Aufzeichnungen Otto Nicolais findet sich der Satz: „So viel Unheil stiftete — mein Vater."

Ein ungezügeltes, durch alle bittern Erfahrungen des Lebens nicht zu bezwingendes Temperament wurde zum Fluch für den reich begabten und allezeit tätigen Mann, so daß er keine Ruhe zu gedeihlichem Wirken, keine gesicherte Stellung in der Welt, nicht einmal eine bleibende Stätte fand und, stets darauf angewiesen, die Unterstützung Anderer in Anspruch

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

zu nehmen, allen zur Last wurde, selbst dem Sohne, der mit so inniger Liebe an dem Vater hing.

Ein abschließendes Urteil über Nicolais Vater als Musiker ist nicht gut möglich, da von seinen größeren Werken nichts auf uns gekommen ist. Von den Opern war keine mehr aufzufinden, ebensowenig „Der alte Walzer", Gedicht von Stolle für Bariton und Piano, op. 9, „Das Vaterunser" für eine Singstimme und Piano, op. 10, 1838 und 39 bei Nagel in Hannover erschienen, und ein Lied „Ihr lustigen Gesellen".

Zu ermitteln waren nur noch drei Hefte:

1. Introduction et Polonaise pour le Pianoforte à quatre mains, composée et dédiée à Mad. Julie Ehrenberg par Charles Nicolai, op. 4, Leipzig bei Breitkopf & Härtel, aus dem Anfang der dreißiger Jahre stammend, gefällig, nicht ohne Schwung, mit relfer Technik geschrieben, in der Form dadurch auffallend, daß vor der letzten Wiederholung des Polonäsenthemas ein zehntaktiger Andantinosatz im Viervierteltakt mit wolfschluchtartiger Tremolobegleitung eingeschoben ist.

2. Die Befreiung Wiens am 12. September 1635, historisches Tongemälde für das Pianoforte (zu zwei Händen) von C. E. D. Nicolai, ebenfalls als viertes Werk bezeichnet, Berlin und Posen bei C. A. Simon, ein umfängliches Tonstück mit großem Titelbilde, den Einzug des Befreiers, des Polenkönigs Johann Sobieski darstellend. In höchst naiver Weise sind die Tonbilder aneinandergereiht, die die verschiedenen Vorgänge darstellen: eine Einleitung, die schildern soll, wie der päpstliche Nuntius und der österreichische Gesandte den König um Rettung Wiens anflehen; ein Marsch, unter dem die Polen den unglücklichen Deutschen zu Hilfe eilen; ein Allegro furioso, das die Vorbereitungen der Belagerer, die verzweifelte Angst der Wiener, das Aufsteigen der Raketen vom Stephansturme usw. malt. Dann donnern aus der Ferne drei Kanonenschüsse der Retter; eine kindliche Tanzmelodie, $^2/_4$, drückt den allgemeinen Jubel der Belagerten aus, und es folgt eine ebenso kindliche musikalische Ausmalung des Kampfes. Die Türken entfliehen, und eine Mazurka bezeichnet, daß die christliche Armee, soweit sie nicht auf der Verfolgung begriffen, Freudenfeuer während der Nacht unterhält. Ein Triumphmarsch verkündet den Einzug der Sieger; Glockenläuten, Tedeum, Predigt und Gebet der geretteten Deutschen, daß es ihnen oder ihren Nachkommen vergönnt sei, „den braven Polen diese schöne, unvergeßliche Tat zu vergelten", erklingen. Eine Polonäse und ein lebhafter Schlußsatz sollen wohl die Fortsetzung der Festlichkeiten andeuten, während die Anmerkungen noch darüber hinausreichen und davon erzählen, wie wenig freundlich Kaiser Leopold den Christenretter Sobieski begrüßt, wie dieser aufs neue glänzende Siege über die Türken gewinnt, jedoch vom Neid verfolgt mit Undank belohnt in die Heimat zurückkehrt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Das Ganze ist eine Verherrlichung des Polentums, wie sie damals allgemein war; man erinnere sich nur, daß etwa gleichzeitig Richard Wagner seine D-dur Polonäse zu vier Händen als op. 2 bei Breitkopf erscheinen ließ und die jetzt erst veröffentlichte „Polonia-Ouverture" komponierte, daß Lortzings „Der Pole und sein Kind" und Holteis „Der alte Feldherr" überall gegeben wurden und alle Dichter „Polenlieder" schrieben. In Nicolais Tongemälde, dessen erklärender Text jedenfalls auch von ihm herrührt, soll aber offenbar sein eigenes Polentum, dessen er sich ja so laut rühmte, verkündet werden, und das sogar mit einem Hieb gegen die undankbaren Deutschen. Musikalisch ist es, wie schon angedeutet, herzlich schwach, und der zum Teil recht primitive Satz und manche Ungeschicklichkeit lassen eine rasche, mit weniger Sorgfalt betriebene Entstehung vermuten.

3. Lieder und Gesänge von Carl und Otto Nicolai, Berlin bei G. Bethge. Hier sehen wir Vater und Sohn als Komponisten in einem Heft vereinigt. Otto ist mit einer Art lyrischer Szene „Die Verwandlung" (Text von Nänny) und dem „Rheinischen Volkslied" („Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht", sehr interessant komponiert, im Anfang wechselt taktweise $^2/_4$- und $^3/_4$-Takt ab) vertreten; der Vater ebenfalls mit einem freier behandelten Gesange „Lauras Augen" (Text von Heinrich Doehring), dessen Refrain lautet: „Lass das Sinnen, lass das Denken, und genieße statt zu grübeln!" — und mit einem frischen „Maireigen" (Text von Fr. Bobrick), der ebenfalls fröhliche Lebenslust atmet. Hier zeigt sich recht offenbar, wie weit der Vater auch in seiner Kunst hinter dem Sohne zurückbleibt, und wie verschieden das Empfinden Beider war. Schon die Wahl der Texte ist charakteristisch, und wie in der musikalischen Faktur, so steht auch im geistigen Erfassen, im stimmungsvollen Ausdruck der Jüngere hoch über dem Älteren. Immerhin zeigt sich aber der Vater in seinen Kompositionen als ein solider, gewandter und erfahrener, wenn auch wenig ursprünglicher Musiker, und es war für den Sohn zweifellos nicht ohne Wert, einen solchen Lehrmeister gehabt zu haben, der ihn frühzeitig praktisch in seine Kunst einführte. Und selbst dadurch, daß der allzu Strenge stets die höchsten Ansprüche an ihn stellte, mag er ihm nützlich gewesen sein, indem er den Ehrgeiz in hohem Maße weckte, der sich durch Otto Nicolais ganzes Leben zieht und ihn nicht ruhen ließ, bis er auf den Höhen seiner Kunst angelangt war, um dann freilich allzu früh ins Grab zu sinken.

Der Sohn hat allezeit liebevoll an diesem Vater gehangen, auch wir wollen keinen Stein auf ihn werfen.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

MUSIKALISCH-KRITISCHE UNTERSUCHUNGEN

von Martin Frey - Halle a. S.

Über musikalische Rechtschreibung

Als die „Allgemeine Musikzeitung“ im Jahre 1907 No. 42 aus dem von Wilhelm Altmann herausgegebenen 3. Bande des Brahmsschen „Briefwechsels“ vier Briefe von Johannes Brahms und Ernst Rudorff zum Vorabdruck brachte, wunderte ich mich über die strengkonservative Richtung des Hamburger Meisters auf dem Gebiete der musikalischen Rechtschreibung. Verhält er sich doch den Berichtigungsgedanken Woldemar Bargiels in der geplanten Chopin-Ausgabe gegenüber ganz und gar ablehnend; ja, er versteigt sich sogar zu der Bemerkung: „Es wäre nur ein kleiner Schritt, auch seinen Satz anzugreifen.“

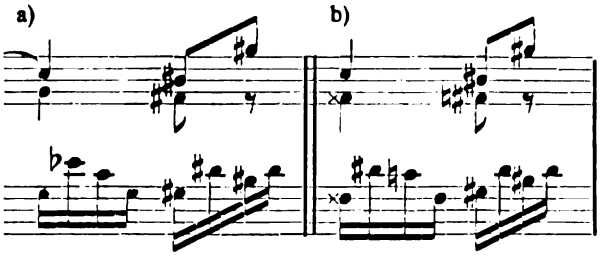
Nun, ich meine, es ist doch ein gewaltiger Unterschied, ob ich den musikalischen Satz anzutasten wage oder orthographische Fehler richtigzustellen unternehme. Die Herausgeber der Neudrucke unserer Klassiker und Romantiker — ich denke hierbei in erster Linie an Hugo Riemanns und Heinrich Germers Ausgaben — haben sich weder durch übel angebrachten Respekt, noch durch falsche Pietät abhalten lassen, mit den auffälligsten Verstößen gegen die Gesetze der Orthographie, Phrasierung und Metrik aufzuräumen. Leider vermißt man dabei die notwendige Konsequenz. Hugo Riemann korrigiert zwar ohne jede weitere Fußnote in Beethovens G-dur Sonate op. 14, No. 2, zweiter Satz, Thema und Variation 2, Takt 7 (bei richtiger Stellung der Taktstriche Takt 6) das *b'* in *ais* um, das seltsamerweise Beethoven in der ersten Variation selbst anwendet, versäumt jedoch im ersten Satze Takt 42 und in dessen Reprise Takt 169, der die Subdominante mit erhöhter Prim und Sext zeigt, das *f* in *eis* und das *b* in *ais* abzuändern. Ebenso unterläßt er im zweiten Teile der zweiten Variation 1. Takt derselben Sonate das *cis* der rechten und linken Hand in *des* und im letzten Satze Takt 183 (richtiger Takt 92, es handelt sich um $^6/_8$-Takt) das *dis* der Unterstimme in *es* zu berichtigen, da es sich hier doch um die Harmoniefolgen f+, c$\frac{6}{4}$, c$\frac{6}{5}$, d^7 handelt. Heinrich Germers und alle mir zur Verfügung stehenden Ausgaben übergehen diese orthographischen Verstöße mit Stillschweigen. Germer bringt erst — von vereinzelten Fällen abgesehen — in op. 78 zuweilen recht-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

schreiberische Berichtigungen an, unterläßt sie aber auch an so vielen Stellen, daß von einer durchgreifenden Revision in dieser Hinsicht auch bei ihm keine Rede sein kann.

Einen ähnlichen Widerspruch in der Notierung Beethovens finden wir in seiner Es-dur Sonate op. 31, No. 3, im 1. Satze. Während er in den Takten 4 und 5 fälschlich in der Melodiestimme *ges* statt *fis* schreibt (auch hier haben wir es mit der Subdominante über *as* mit erhöhter Prim und Sext zu tun), notiert er im Durchführungsteile an der gleichen Stelle (Takt 4 und 5) *fis*, und in der großen Koda lesen wir Takt 13, vom Schlußtakte rückwärts gerechnet, noch *gis* und im folgenden 12. ganz richtig das ersehnte *fis*.

Derartige Fälle ließen sich mit Leichtigkeit vermehren. Nur eine interessante Stelle möchte ich aus der e-moll Sonate op. 90 noch heranziehen. In dem Seitenthema des II. Satzes (C-dur und c-moll) müßte das *es* der Triolenbegleitung als erhöhte Sext der Subdominant eigentlich *dis* heißen, ebenso vier Takte später in der Sechszehntelfigur. Irreführend ist auch die Notierung des nun folgenden Taktes:



Weshalb hat wohl Beethoven den ersten Akkord in c-moll gesetzt? Er bildet doch die Subdominante vor der Dominante in dem nun einsetzenden Cis-dur. (S $\frac{6}{5}$) (Siehe Notierung b.)

Nun könnte vielleicht ein Leser dieser Zeilen fragen: Wozu dieser Lärm, diese vielen Worte? Auf dem Klavier klingt der Quartsextakkord in c-moll ja doch nicht anders als die chromatisch mehrfach veränderte Subdominante aus Cis-dur!

Gewiß! Aber dem Lesenden klingt er anders in der Vorstellung! Jeder im Musikhören einigermaßen geübte oder mit absolutem Tonsinn ausgestattete Musiker wird ein leises seelisches Unbehagen fühlen, wenn er auf den verminderten Septimen-Akkord die Dominante mit Quart- und Sextvorhalt (den alten dominierenden Quartsext-Akkord) zu Gesicht bekommt, da sein dem Auge vorauseilendes Tonvorstellungsvermögen dem Akkorde die folgerichtige Auflösung zuteil werden ließ und er sich hinterher veranlaßt sieht, das klangliche Bild zu verbessern — richtiger zu verbösern. Betrachtet man es nun als eines der Ziele des theoretischen Unterrichts — und das wohl mit vollem Rechte —, einen Schüler so weit methodisch zum Hören von

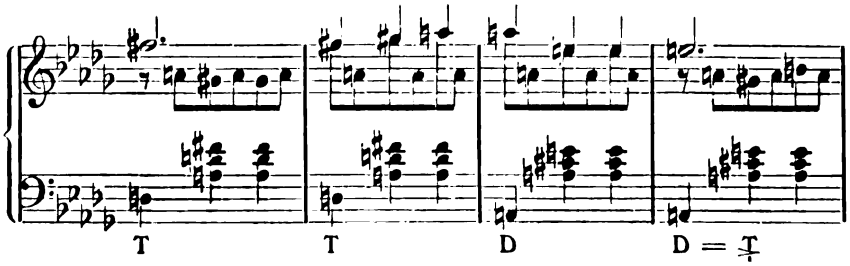
Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

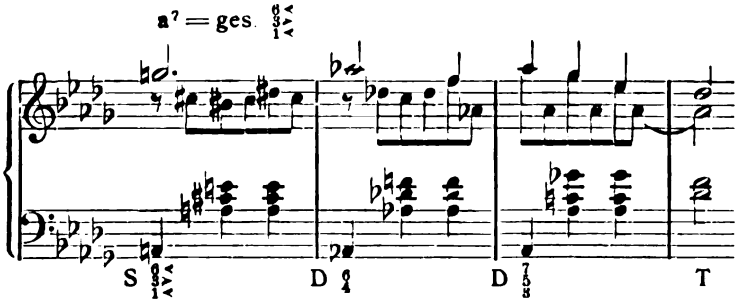
Musik anzuleiten, daß er imstande ist, das Gehörte orthographisch richtig niederzuschreiben (vgl. Johannes Schreyers hochinteressante Schrift „Von Bach bis Wagner, ein Beitrag zur Psychologie des Musikhörens"), so muß mit den falschen Notierungen ein für allemal aufgeräumt werden. „Durch das Notenbild wird die Tonempfindung häufiger, als wir wähnen, gefälscht", sagt Schreyer sehr treffend.

Angenommen, man läßt einen weitgeförderten Theorieschüler nach Diktat aus Schuberts Tänzen op. 9a No. 14 niederschreiben, so wird bei einem Vergleiche mit Schuberts Niederschrift eine Übereinstimmung nur im ersten Teile möglich sein, weil der Schüler den Des-dur Akkord des 5. Taktes enharmonisch sich in Cis-dur umdenkt und den folgenden A-dur Takt als Leittonwechselklang der cis-moll Variante auffaßt. Ein ganz anderes Resultat würde aber zweifellos der zweite Teil ergeben bei der Rückkehr aus D-dur nach Des-dur über die Dominantharmonie aus D-dur. Nach kürzerem oder längerem Überlegen schreibt der Schüler auf den 4. Takt (in A-dur), nachdem er das ganze Sätzchen in sich aufgenommen hat, den 5. Takt in folgender Notierung b), die ganz logisch in die Dominante mit zwei Vorhalten weiterführt:

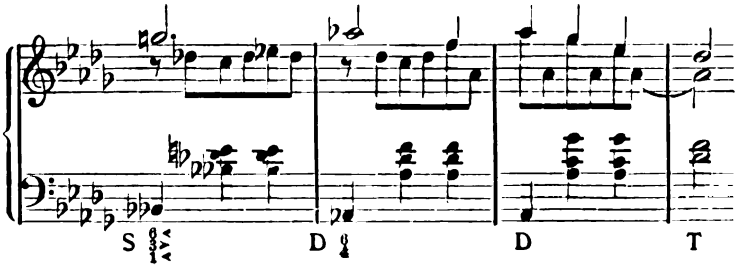
a) Original



a) Original



b) Niederschrift nach Diktat



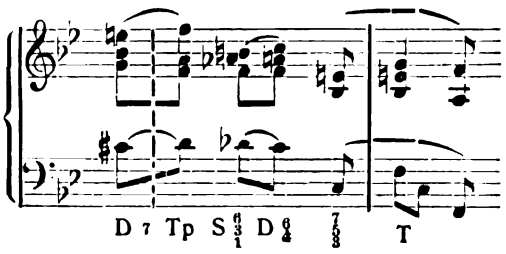
Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wer wollte leugnen, daß man beim Lesen des Originals mit einem ordentlichen Ruck in den sogenannten dominanten Quartsext-Akkord überspringt, während man bei der Lesart b) ruhig fließend in die Ausgangstonart zurückkehrt?

Sollten auch jetzt noch Leser meinen Ausführungen skeptisch gegenüberstehen, so hoffe ich sie durch meine letzten Beispiele auf meine Seite zu ziehen. Ich stelle nämlich die Frage: Wird man die falsche Orthographie unserer Meister auch dann noch zu verteidigen wagen, wenn infolge dieser Notierung die von mancher Seite so streng verpönten Quinten-Parallelen entstehen? Ich glaube es nicht.

Haydn schreibt im ersten der zwölf kleinen Klavierstücke (Ed. Peters), vorletzter Takt des ersten Teiles:



und läßt auf diese Weise zwischen Alt und Baß ($\frac{a}{d}-\frac{as}{des}$) Quinten entstehen, die leicht zu vermeiden sind, wenn man statt *as* das richtige *gis* setzt, und wir erhalten dann im betreffenden Takte die Akkorde Tp S $\frac{6}{4}$ D$\frac{7}{5}$.

Einen ähnlichen Verstoß begeht Carl Reinecke in seinem Liedchen „Frau Schwalbe ist 'ne Schwätzerin" (Knecht Ruprecht, II. Bd., Verlag von Schafstein & Comp., Köln), wo er im drittletzten Takte der Begleitung notiert:



Würde der Leipziger Meister statt des *as gis* gesetzt haben, so wäre erstens keine Parallele entstanden, und zweitens wäre den Gesetzen der Rechtschreibung genügt, da auch hier wieder eine veränderte Subdominante vorliegt.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Die herangezogenen Beispiele reichen wohl aus, um die Wichtigkeit der angeschnittenen Frage zu beweisen.[1])

Wohltuend berührt es, in der Ausgabe Chopin'scher Klavierwerke bei Bote & Bock zu entdecken, daß Karl Klindworth unorthographische Harmonieen korrigiert hat, z. B. im e-moll Prélude op. 28 bringt er ganz richtig im drittletzten Takte:



während Scholtz in der Peters-Ausgabe:



notiert.

Von den neuen Tondichtern ist mit rühmlicher Auszeichnung der Amerikaner Mac Dowell zu nennen, der in seinen hochpoetischen „Amerikanischen Waldidyllen", „Seestücken" u. a. Werken sich einer Reinheit[2]) der musikalischen Rechtschreibung befleißigt, die sich andere Tonsetzer zum Vorbilde nehmen könnten. Manches scheinbar Sprunghafte ihrer Harmoniefolgen erhält bei richtiger Notierung eine ungeahnte Glätte.

Darum: Vivant sequentes!

Zur Phrasierungsfrage

Fürchten Sie nicht, sehr geehrter Herr Redakteur, daß ich die ganze Phrasierungsfrage aufrolle. Ihren Vorwand mit Raummangel mache ich durch die Kürze dieses Artikels hinfällig. Meine kritische Untersuchung betrifft den Anfang des Variationenthemas aus Beethovens Sonate op. 26 As-dur. Bei einem Vergleiche der Phrasierung der mir zur Hand stehenden Ausgaben machte ich die überraschende Entdeckung, daß die Ausgaben von Damm, Lebert, Klindworth, L. Köhler und die d'Albert'sche mit dem Urtext (Breitkopf & Härtel) hinsichtlich des Beginns und Aufhörens der Legatobögen übereinstimmen, die Phrasierungsausgaben Riemanns, Germers und Köhlers dagegen jede eine andere Phrasierung aufweisen, und doch glaube ich behaupten zu dürfen, daß keine der Bearbeitungen die richtige Phrasierung erhalten hat. Ich lasse hier Urtext und die drei Phrasierungsausgaben folgen. Um Raum zu sparen, werde ich die verschiedenen Phrasierungen durch verschiedene Zeichen kenntlich machen. (Der Urtext ist durch

[1]) Übrigens hat bereits Germer in einem ähnlichen Falle (Beethoven op. 57, II. Satz 1. Var.) das „A" des Basses in BB umgeändert und damit die Fassung des Themas wiederhergestellt. In den Variationen entstehen durch die falsche Schreibweise Quintenparallelen. Ob Riemann den Fehler verbessert hat, vermochte ich nicht festzustellen.

[2]) Nur ganz selten wird man bei ihm einen Verstoß gegen die Rechtschreibung finden.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

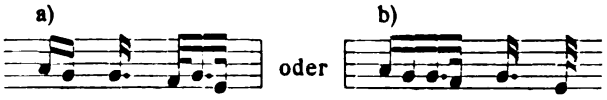
Bogen, Köhlers Phrasierung durch eckige Klammern unter dem Notentext, Riemanns Phrasierung durch Bogen und die Germers durch eckige Klammern über dem Text bezeichnet.):



Beim Vergleich ergibt sich, daß nur der Nachsatz übereinstimmend phrasiert worden ist. Im Vordersatz tritt größte Uneinigkeit resp. Meinungsverschiedenheit zutage. Nun hat allerdings Hugo Riemann in seinen gesammelten Aufsätzen „Präludien und Studien" (Leipzig, Seemanns Nachf.) in dem Artikel „Die musikalische Phrasierung" seine in Simrocks Beethovenausgabe niedergelegte Ansicht nachträglich dahin abgeändert, daß er den Vordersatz folgendermaßen gliedert:



Er läßt es jedoch dahingestellt, ob es richtig ist zu teilen, wie bei a) oder b):



Die zweite Einteilung würde sich mit Germers Auffassung decken. Riemann bemerkt hierzu: „Es ist nicht leicht, zu entscheiden, wenn der Komponist unterlassen hat, einen Wink zu geben. Für die erste Art der Teilung spricht das ziemlich ausnahmslos geltende Prinzip, daß eine am Schluß des Phrasenzeitwertes auftretende, durch Punktierung der vorausgehenden verkürzten Note zur folgenden Phrase zu rechnen ist; für die letztere dagegen der gleichfalls sehr gewichtige Umstand, daß das *gfg* kaum etwas anderes ist als eine Verzierung eines ausgehaltenen *g*:  Doch ist wohl die erste Teilung vorzuziehen von Gesichtspunkten aus, welche wir bei der gesteigerten Figuration der Motive kennen lernen werden."

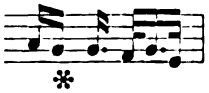
Ich bin der Meinung, daß man gar nicht über die Art der Phrasierung schwanken kann, wenn man die Beethovensche verzierte Melodielinie auf

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

die zugrunde liegende einfache Linie zurückführt. Man denke sich das Thema so vereinfacht:



Es ergibt sich ohne weiteres, daß das mit einem Sternchen bezeichnete *g*



eine Vorausnahme ist und die Zäsur erst nach dem zweiten *g* sein kann und muß; das folgende *g* (Auftakt) ist verziert und ein um eine $\overline{32}$. Note verlängerter Auftakt, der ja häufig genug vorkommt. Auf diese Weise bleibt auch die Symmetrie gewahrt, und wir erhalten anstatt der Zweitaktgruppen ein kurzes Taktmotiv, das die treibende Kraft für den Aufbau des ganzen Themas ist. Da aber der Vordersatz nun in vier Glieder zerfällt, deren drittes und viertes allerdings ohne merkbaren Einschnitt bleiben, fragt es sich, ob nicht der Nachsatz auch durch dynamische Schattierung eine Unterteilung erfahren muß. Ich bin nach reiflicher Überlegung zu einem Resultat gekommen, das auch mit meinem musikalischen Gefühle im Einklange steht, und gliedere:



eine Phrasierung, die auch der Symmetrie entspricht. —

Daß durch eine sinngemäße Phrasierung schwierige Fingersätze hier und da aufgehoben und durch weit praktischere zu ersetzen sind, läßt sich an Chopin's reizendem F-dur Prélude No. 23 nachweisen.

Das Prélude zeigt bei H. Scholtz (Ed. Peters) und K. Klindworth (Bote & Bock) folgendes Gesicht:

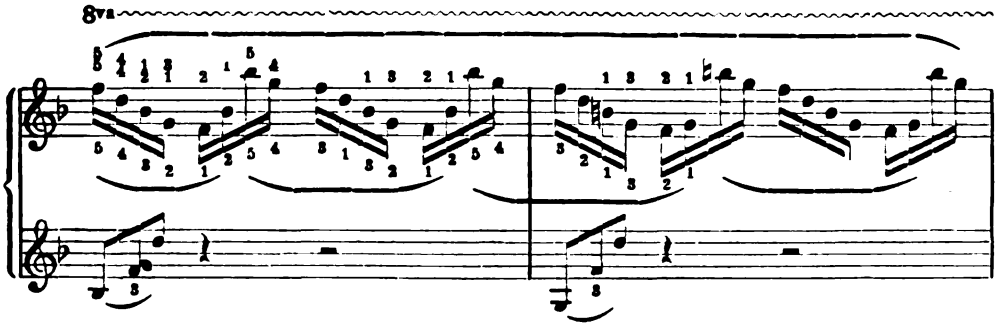
(Die Legatobogen über den Noten sind von H. Scholtz und Klindworth, während die Phrasierungsbogen unter den Noten die Auffassung des Unterzeichneten wiedergeben.)



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Die untergelegte Phrasierung läßt zweifellos die melodischen Umrisse viel deutlicher hervortreten und ermöglicht auch in den 13 Takten einen bequemeren Fingersatz, als Scholz und Klindworth anraten. Beweis:



(Auch hier ist wieder über dem Notentexte Scholtz und Klindworth, unter dem Texte die leichtere, spielbarere des Schreibers dieses Artikels.) Man prüfe und entscheide.

Über Ergänzungen (Berichtigungen) und Auslassungen

Durch die Erweiterung des Tonumfanges unsrer modernen Flügel hat man bekanntlich an den Werken der Wiener Meister, namentlich Beethovens, mancherlei musikalische Retouchen vorgenommen, die anstandslos von uns genehmigt worden sind. Aber auch noch andere Verbesserungsvorschläge hat man nicht ohne weiteres zurückweisen können. Ich erinnere nur an Wagners und Weingartners Instrumentationsretouchen. Angesichts dieser Tatsachen möchte ich die Frage aufwerfen: Sind demnach auch Auslassungen gutzuheißen, wenn sie das Original in seiner äußeren Struktur unangetastet lassen und nur einzelne Akkordtöne streichen?

Ich denke an ein bestimmtes Beispiel: In Mozarts d-moll Phantasie haben der fünfte und nach der Kadenz in der Reprise der fünfte bis siebente Takt des D-dur Satzes folgende Gestalt:

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Wäre es hier nicht angebracht, die linke Hand erst mit dem zweiten Achtel einsetzen zu lassen? Die Einstimmigkeit des ersten Achtels der in Frage kommenden Takte spricht ebenso dafür, wie die Mehrstimmigkeit der rechten Hand vom zweiten Achtel ab. Denkt man es sich instrumentiert, so würden die Bässe die luftige Oberstimme (vielleicht Flöte oder Violine), den Endton des ersten Motives erdrücken. Wenn man ganz objektiv Original a) und b) mit der vorgeschlagenen Fassung c) öfter vergleicht, so wird sich vielleicht die Mehrzahl der Leser für die letzte entscheiden.

Einen Beweis für die Richtigkeit meiner Annahme glaube ich in dem Präludium der e-moll Suite Seb. Bachs (Steingr. Bach-Ausg., Bd. VII, S. 54) zu finden:



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Da das Präludium den Charakter einer freien Improvisation hat, wechselt die Taktart fortwährend, und ich habe versucht, die Taktstriche richtig zu stellen. Das Original weist durchweg $^4/_4$ Takt auf, den ich durch punktierte Striche kennzeichne. An einigen Stellen decken sie sich mit den von mir eingefügten. Die im weiteren Verlaufe vorkommenden Zahlen beziehen sich auf die neue Takteinteilung.

Die Takte 6, 7 und 8 bilden die Bestätigung meiner oben geäußerten Auffassung. Die Begleitungsakkorde setzen hier erst ein, wenn die Solostimme ihr Rezitativ bis zur letzten Note vorgetragen hat. Wenn das „Tutti" im fünften Takte an derselben Stelle — also später ($^3/_{16}$) als nach dem Urtexte einsetzen würde, so dürfte der Takt wohl keineswegs an Eindringlichkeit verlieren. Beiläufig bemerkt: Sollte es sich nicht in der kadenzierenden Einleitung empfehlen, die unterklammerte Stelle im Basse eine Oktave tiefer als notiert ist weiter zu spielen? Nach meinem Dafürhalten wirkt der Dezimensprung vom großen G zum kleinen H bei der gleich einem reißenden Gebirgsbache abwärtsstürzenden Kadenz wie eine Unterbrechung und stört den Fluß. Vermutlich ist der Sprung bei dem geringeren Tonumfang der damaligen Instrumente notwendig gewesen.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Einen ähnlichen Fall haben wir im Präludium zur B-dur Fuge (I. Teil des Wohlt. Klav.) im vierten zum fünften Takte ($^4/_8$ Takt gerechnet), wo Bach den Baß vom großen F zum kleinen B springen läßt. Der Vortrag der betreffenden Stelle in untenstehender Gestalt dürfte die Wirkung eher erhöhen als vermindern:



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Aus Zeitschriften für Kunst und Litteratur und aus Tagesblättern

BAYREUTHER BLÄTTER (Bayreuth), 1908, 7.—12. und 1909, 1.—6. Stück. — Außer zahlreichen Bücherbesprechungen, Vereinsberichten usw. enthalten die Hefte die folgenden, zum größten Teil sehr lesenswerten Aufsätze. 7.—9. Stück: „Zum Faust-Jubiläum" von Robert Petsch. — „Versuch einer vollständigen philosophischen Deutung des Ringmythos. II: Das Brahman im ‚Ring'" von Felix Groß. — „Wotan's Zoll" von Victor Koczian; mit einem Nachwort von Hans von Wolzogen. — „Old Iniquity (Goethes Faust und Hermann Türck)" von Ottomar Beta. — — „Emil Heckel †"; „Joseph Sucher †" von Hans von Wolzogen (kurze Nachrufe). — 9.—12. Stück: „Goethes Faust auf der Bühne" von Wolfgang Golther. — „Zum Gedächtnis des Lohengrin 1908" (Gedicht, „der Bayreuther Künstlerschaft gewidmet") von Hans von Wolzogen. — „Lohengrin in Bayreuth" von Houston Steward Chamberlain. — „Gustav Adolf Kietz †" von Hans von Wolzogen. — „Briefe an Richard Wagner. Bayreuth 1872—1876" (Briefe von Carl Coerper, Ottomar Beta, Alexander von Schleinitz, Karl Hillebrand). — „Über Wagners Melodik und Harmonik", IV. Kapitel, von Emil Ergo. — „Kleine Beiträge zu den ‚Meistersingern'" von Rudolf Schlösser. — „Gedanken über ‚Tristan und Isolde'" von Walther Pollack. — „Zwei Inseln" von H. Grävell (über Lesbos und Island, Griechentum und Germanentum). — „Kulturphilosophie. Ein Nachklang der Festspiele" von Otto Braun. — 1.—3. Stück: „Richard Wagner an Franz Overbeck". (2 Briefe von 1878 und 1879). — „Immanuel Kant" von Houston Steward Chamberlain. — „Höchsten Heiles Wunder: Erlösung dem Erlöser! Zwei Predigten im Anschluß an Richard Wagners Parsifal" von Aug. Ziegler. — „Die Religion der Zukunft". — „Über Wagners Melodik und Harmonik" von Emil Ergo. — „Weltanschauung auf ethischer Grundlage" von G. Wittmer. — „Der Heiland" von Joh. Blankenburg. — „Faß und Volk der Danaiden (Beitrag zur Reichsfinanzreform)" von O. Beta (über „Bodenbesitzreform"). — „Olympia und Bayreuth" von G. Braschowanoff (Fortsetzung im 4.—6. Stück). — 4.—6. Stück „Richard Wagner an Erwin Rohde" (2 Briefe von 1872). — „Ernst von Wildenbruch †" von Friedrich Lienhard. — „Versuch einer vollständigen philosophischen Deutung des Ringmythos. III. Die mythischen Gruppen im ‚Ring'" von Felix Groß. — „Über die Verehrung der Sonne bei den Germanen" von Meinck. — „Die Koboldsage" von Carl Friedrich Glasenapp. — „Das Naturgefühl Richard Wagners" von Nora Braun. — „Rasse und sittliche Forderung" von Fritz Friedrich (über eine Schrift Lienhards über Gobineau).

DIE ZUKUNFT (Berlin), 1909, No. 18. — In dem Aufsatz „Musikalische Kultur" wendet Georg Göhler sich gegen die Musiker und Musikfreunde, die die „theoretische Beschäftigung" mit Fragen der musikalischen Kultur für überflüssig halten. Sobald die Kultur auf irgendeinem Gebiete des menschlichen Lebens zur „Lösung von den natürlichen Grundlagen alles Seins" geführt habe, seien theoretische Untersuchungen nötig, um „der natürlichen Entwickelung zu ihrem Recht

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

zu verhelfen und die Willkür von Kulturfaktoren einzuschränken, die der Natur Gewalt antun". Solange die Kultur noch nicht „eine gewisse Höhe erreicht" habe, brauche man allerdings keine „Kritik der Kulturentwickelung"; da könne man die Kultur sich frei entwickeln lassen. Aber das 19. Jahrhundert habe „mit seinem raschen Ausbau des öffentlichen Musiklebens Kulturbedingungen" geschaffen, „die zur Korrektur zwangen". Die „Führer der Modernen" seien aber „fast ausschließlich Feinde der Kulturkämpfer", ebenso wie die Päpste Gegner der Reformation gewesen seien. Unter den einflußreichen Musikern unserer Zeit gehöre vielleicht nur Gustav Mahler zu den seltenen „Naturen, die zugleich die Macht und den unbedingten Willen zum Fortschritt, zu wirklich wertvoller Kultur" haben; „aber er dankt dafür, bei den jetzigen Zuständen Führer spielen zu sollen". Es müsse danach gestrebt werden, daß „alle unsere musikalischen Gesellschaften, Chorvereine und die vornehmsten unserer ausübenden Künstler ihre Aufgabe darin sehen, sich von allem gewohnheitsmäßigen Musizieren fernzuhalten, jedes Konzert als eine künstlerische Feier zu betrachten, alle Übersättigung zu vermeiden und nicht in die Breite, sondern in die Tiefe zu streben" usw. Auch müsse für „eine vernünftige musikalische Erziehung der Jugend" gesorgt werden. Eine Hebung der musikalischen Kultur erwartet Göhler am ehesten von den Musikfreunden in kleineren Städten und den „schlichten Musikern, denen ihr Beruf noch Künstlertum ist"; er hofft, daß, wenn diese ihre Pflicht tun, ihnen auch die großen Städte und die berühmten Musiker folgen werden. „Findet sich von den Großen keiner bereit, Träger einer wirklichen deutschen musikalischen Kultur zu sein, so muß es ohne sie gehen. Dann hat aber Deutschland keine vorbildliche Musikpflege großen Stils mehr, sondern nur vereinzelte Heimstätten musikalischer Kultur an ein paar Orten, wo mit bescheidenen Mitteln schlichte Künstler doch mehr für die Kunst leisten als die großen Modemänner auf ihren Jahrmärkten."

NORD UND SÜD (Berlin), 1909, März—Mai. — Arthur Seidl beginnt seinen Aufsatz „Das Ereignis der Dresdner ‚Richard Strauß-Woche'" mit den folgenden Worten: „Etwas ganz Großes und wirklich Bedeutendes hat sich in den Tagen vom 25. bis 28. Januar zu Dresden ereignet. Wohl uns allen, die wir persönliche Zeugen dieses festlichen Erlebnisses wie seiner tiefgehenden Wirkungen an Ort und Stelle selbst sein durften! Und freudigen Dank aus Herzensgrunde dem überragenden Meister, daß er der Welt dieses bedeutsame Werk beschert und uns damit die erquickende Beruhigung wiedergegeben, an ihn, seinen eigenen Stern und den ‚heiligen' Ernst seiner Kunst treulich weiter glauben zu können! Alle trüben Fragezeichen des letzten Jahrzehntes nunmehr aufgelöst und behoben; die grauen, dumpfen Nebel, die sich zwischen ihn und uns schon einschieben wollten, gottlob zerteilt und verscheucht — Richard Strauß nicht mehr der vielberufene, mehr als verdächtige ‚Mann der Zeit', sondern wiederum ein zielbewußter, echter ‚Kämpfer wider seine Zeit', und bei aller Neuheit wie Konsequenz der selbsteigenen Wege die Anknüpfung an eine edle, große ‚Tradition' doch aufrechterhalten! Das ist die feste Überzeugung und der bestimmende Eindruck gewesen bei allen Einsichtsvollen, die in ruhiger Nacharbeit und charaktervoller Sammlung zu gedachtem besonderen Zwecke, gleichwie in Bayreuth, diese vier denkwürdigen Abende zusammen zu erleben und in sich auch auszukosten das hohe Glück hatten." Dann verurteilt Seidl scharf einige gegen Strauß erhobene Vorwürfe, spricht über das Griechentum im Nietzscheschen Sinne, vergleicht die Dramen „Salome" und „Elektra" miteinander und bespricht am Schluß eingehend in begeisterten Worten die Musik der „Elektra".

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

DEUTSCHE ILLUSTRIERTE ZEITUNG (Berlin). — „Die Musik in hundert Jahren" von Wilhelm Kienzl (eine famose Satire auf einige Strömungen in der heutigen Musik).

CHRISTLICHES KUNSTBLATT (München) vom April 1909. — In dem Aufsatz „Sebastian Bach im Gottesdienst" empfiehlt Gustav Gerok die Veranstaltung von „Kantaten-Gottesdiensten". Am Schluß sagt er: „Ich kenne wohl den Vorwurf, daß man hier an Stelle der religiösen ‚ästhetische' Werte setzen wollte; eben diese Entgegenstellung lasse ich nicht gelten, selbst da nicht, wo die Predigt ihren Zweck religiöser Erbauung erfüllt, was sie ja nicht immer tut. So gut wie der Intellekt und der Wille hat auch das Gefühl Anspruch auf Befriedigung im Gottesdienst."

DER TAG (Berlin) vom 13. und vom 25. Februar 1909. — Der Aufsatz „Richard Wagner und Hans von Bülow" von Louise Pohl (13. Februar) berichtet über einige wenig bekannte Tatsachen und enthält Auszüge aus einigen Briefen an Richard Pohl. — Moeller van den Bruck fordert in dem Aufsatz „Beethoven-Halle und Bach-Chor" (25. Februar) die Errichtung von Musikhäusern, durch deren Architektur die in ihnen gepflegte Musik eine sichtbare Gestalt erhielte. „In Berlin liegen sie [die Konzertsäle] als Spekulationsbauten eingequetscht zwischen Hinterhäusern, während ganz in der Nähe womöglich auf wundervoll gelegenem freiem Platze eine Markthalle steht. Als ob die Markthalle nicht in und hinter die Straßenflucht und das Musikhaus nicht auf den öffentlichen und frei zugänglichen Platz gehörte! Ein Volk, das hier nicht dafür sorgt, daß die Werte, die es besitzt, in der rechten Weise verteilt werden, ist eben wirklich nur in seinen Genies, nicht aber als Nation eine große Nation. Und von Griechen und Italienern unterscheidet sich ein solches Volk wie eines, das keine Kultur besitzt. Wollen wir das lange ertragen?"

RHEINISCH-WESTFÄLISCHE ZEITUNG (Essen a. d. Ruhr) vom 18. Februar 1909. — Max Arend weist in dem Aufsatz „Berliner Gluck-Aufführungen in unsern Tagen" darauf hin, daß in Berlin, wie überall in Deutschland, in den letzten Jahrzehnten die tragischen Werke Glucks „zurückgetreten sind gegen den ‚Orpheus'". Er erklärt das durch den großen Einfluß Wagners, in dessen Kunst er aber „deutlichste Zeichen der Entartung" zu erkennen glaubt. Dann spricht der Verfasser von den Mängeln der letzten Gluck-Aufführungen in Berlin und Wiesbaden; es „verdrießt" ihn, „Gluck verwagnert zu sehen". „Die jetzt aufgeführten, ‚Szenen aus Iphigenie in Aulis'" nennt er „groben Unfug". „Wie kann man . . . nach 34jährigem Ignorieren es wagen, dem Publikum die Iphigenie so zu zerfetzen? Das ist unerhört und verdient mit höchster Entschiedenheit abgelehnt zu werden". „Helfen wir unserm Kaiser, zu vollenden, was er nicht kann, und was auch nicht seine Aufgabe ist, den halbverschütteten Gluck wieder ans Tageslicht zu ziehen. Dazu dienen uns freilich keine Gala-Aufführungen von ‚Szenen aus' aber — stilreine Musteraufführungen sämtlicher Gluckschen Musiktragödien!"

LEIPZIGER NEUESTE NACHRICHTEN vom 20. Februar 1909. — Arthur Prüfer veröffentlicht in dem Aufsatz „Richard Wagner als Bewunderer von Mendelssohns ‚Paulus'" (unter Hinweis auf einen längeren Aufsatz von Hans von Wolzogen in den „Bayreuther Blättern", 1899) interessante Auszüge aus einem in der Königlichen Bibliothek zu Berlin befindlichen Bericht Richard Wagners über die Aufführung des „Paulus" in Dresden im Jahre 1843, sowie die auf der Rückseite des Manuskriptes dieses Berichtes stehenden ersten Notizen über das „Liebesmahl der Apostel".

Magnus Schwantje

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

KRITIK

OPER

BERLIN: Im Neuen Königlichen Operntheater, in dem Hermann Gura im vorigen Sommer sich als geschickten und geschäftskundigen Opernleiter eingeführt hatte, hat er sich wieder eingestellt, um nach sorgfältigen Vorbereitungen eine Reihe zugkräftiger Werke aufzuführen. Orchester und Chor in ausreichender Zahl hat er meist aus Schwerin und Hamburg verschrieben, aus letzterer Stadt auch einen Stamm tüchtiger Solisten gewonnen, sowie die vortrefflichen Kapellmeister Gustav Brecher (der freilich ebenso wie Edith Walker nicht lange aushielt) und Josef Stransky, zu denen sich noch der sehr gewandte Hermann Gille aus Wien gesellte. Sein Hauptaugenmerk hat Gura in diesem Sommer darauf gerichtet, sogen. Stars zu gewinnen, was freilich zur Folge hatte, daß für die ersten Parkettplätze oft 16, für einen Stehplatz 3—4 Mark gefordert wurden. Elitevorstellungen, die diese kolossalen Preise gerechtfertigt hätten, waren bisher nur gelegentlich zu verzeichnen; gar nicht selten erschienen neben ersten recht minderwertige Kräfte. Doch wurde sehr viel Interessantes geboten, vor allem weil man in kurzem Zwischenraume in einer und derselben Rolle verschiedene Künstler hören und sehen konnte. Zur Aufführung kamen bisher „Der fliegende Holländer", Puccini's „Madame Butterfly", „Salome", „Don Juan", „Figaros Hochzeit" (recht mäßige Vorstellung), „Tristan und Isolde", „Traviata", „Die Meistersinger von Nürnberg", „Der Barbier von Sevilla" (mit stark provinzialem Beigeschmack), „Fidelio", „Lohengrin" und Herman Zumpes nachgelassenes, bisher nur in Schwerin (Uraufführung 8. November 1907) gegebenes Musikdrama „Sawitri". Für dieses Werk hat Herr Gura schon früher sehr viel getan; leider hatte er es hier nicht genügend vorbereitet. Auch ich halte es für durchaus wertvoll und glaube, daß namentlich der dritte Akt zu dem besten gehört, was nach Wagner geschaffen worden ist. Die einer Episode des altindischen Epos Mahabharata entnommene, die selbstlose Liebe der Königstochter Sawitri zu ihrem Gatten verherrlichende Dichtung des Grafen Ferdinand Sporck hat den Komponisten durch ihren Mangel an dramatischem Leben und ihre Weitschweifigkeit an einzelnen Stellen wohl gelähmt. Sein Ziel, das Werk so zu komponieren, wie es Gluck geschrieben hätte, wenn er jetzt lebte, hat er entschieden erreicht. Sein Musikdrama „Sawitri" ist ein ernstes, weihevolles, geradezu klassisch abgeklärtes Werk, in dem übrigens große Ensembles namentlich zu den wirkungsvollen Aktschlüssen herangezogen sind. In der feinen leitmotivischen Arbeit zeigt sich der Schüler Richard Wagners; die Leitmotive, unter denen das sehr eigenartige des Todesgottes, das herrliche der Sawitri und das jugendlichfrische, echt männliche des Sawitar besonders hervortreten, sind fast ausschließlich prägnant. Der Schwerpunkt des Werks liegt durchaus im Orchester, das glanzvoll und sehr farbenreich behandelt ist. Die Instrumentation des ganzen dritten Aktes und einiger Teile des ersten ist übrigens, nach den genauen Angaben des Komponisten von A. von Rößler gefertigt worden. Recht eigenartig ist auch an zahlreichen Stellen Zumpes Harmonik. Auf jeden Fall verdient „Sawitri" Beachtung, wenngleich es schon wegen des schwachen ersten Aktes nie in weitere Kreise dringen dürfte. — Neu für Berlin war auch die bekanntlich zuerst in Bayreuth 1901 eingeführte Wiedergabe des „Fliegenden Holländer" ohne Zwischenpausen. Ich kann mich dafür nicht begeistern und bin der Ansicht, daß nach dem ersten Akt durchaus der Vorhang fallen muß, um die zwischen ihm und dem zweiten liegenden Stunden anzudeuten, während die unmittelbar aneinander sich anschließenden folgenden Akte, der zweite und dritte, am besten ohne Pause gegeben werden sollen. Wohl hat Wagner ursprünglich das Werk ohne Zwischenpausen sich gedacht, aber so oft er, auch in seinem späteren Leben, an einer Aufführung des „Holländer" irgendwie beteiligt war, hat er stets die für die Dresdener Uraufführung gewählte, dreiaktige Einteilung beibehalten. — Alle die Künstler, die bisher in der Gura-Oper gesungen haben, aufzuzählen, würde zu weit führen; ich beschränke mich auf die bedeutendsten. Als Donna Anna (Don Juan) und namentlich als Fidelio leistete Lilli Lehmann in anbetracht ihrer Jahre noch immer ganz Hervorragendes; auch zieht sie noch immer das Publikum an, doch sollte sie endlich jüngeren Kräften Platz machen. Dies hätte Marcella Sembrich noch lange nicht nötig, und doch hat sie definitiv ihrer Bühnenlaufbahn als Traviata und Rosine (im Barbier von Sevilla) entsagt. Eine herrliche Isolde war Frau Leffler-Burckard aus Wiesbaden; lebhaft interessierte in dieser Rolle auch Frau Kaschowska. Grandios wirkte Edith Walker als Salome, aber die Gräfin in „Figaros Hochzeit" liegt ihr nicht. Anni Hummel, die treffliche Sawitri, gefiel als Senta und Madame Butterfly besser denn als Eva und Elsa, welche beiden letzteren Rollen in Marga Burchardt (Hannover) eine ausgezeichnete Interpretin fanden. Herrlich sang Frau Preuse-Matzenauer die Brangäne, sehr gefielen auch Frau Langendorff (Ortrud, Herodias) und Frau Marck aus Kiel (Magdalene). Ganz entzückend war Lola Artôt-de Padilla als Zerline; auch sang sie den Cherubin sehr schön. Von den Tenoristen zeichneten sich besonders aus: Ernst Kraus als Erik, Birrenkoven als Herodes, Heinrich Knote als Tristan und Walther Stolzing, Maikl als Germont, Miller (Düsseldorf) als Florestan und Erik; recht vielseitig war Pennarini, erwähnt seien auch Taucher (München) und Sembach (Dresden), sowie der vortreffliche David, Ed. Lichtenstein aus Hamburg. Voll jugendlicher Lebendigkeit und stimmlich glänzend disponiert sang Francesco d'Andrade den Don Juan und den Barbier. Wunderbare Leistungen in jeder Hinsicht bot Fritz Feinhals als Hans Sachs, Telramund und Holländer. Joseph Geis (München) war ein mustergiltiger, den angesehenen Stadtschreiber betonender Beckmesser. Auch van Rooy fand mit Recht sehr viel Anerkennung als Kurwenal und Hans Sachs, weniger als Holländer. Allgemein gelobt wurde auch der Baßbaritonist vom Scheidt (Hamburg), sowie die Bassisten Lattermann (Hamburg, ein ausgezeichneter Daland) und Peter Lordmann. Der Zuspruch des Publikums war meist groß, der Beifall äußerst warm und andauernd. Jedenfalls hat Herr Gura sich hier einen großen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Anhängerkreis erworben, so daß die Möglichkeit, ihn ständig hier als Operndirektor zu behalten, vielleicht doch noch zur Tatsache wird.

Wilh. Altmann

KÖLN: Die in die Zeit vom 10. bis 29. Juni fallenden Festspiele im Opernhause begannen mit einer von Arthur Nikisch fesselnd geleiteten „Meistersinger"-Aufführung, in der sich die Münchener Fritz Feinhals, Heinrich Knote und Josef Geis als Sachs, Stolzing und Beckmesser besonders auszeichneten, Hubert Leuer von Wien als David Treffliches bot und Elisabeth Böhm-van Endert mit ihrer Eva nicht recht ausreichte. In der „Widerspenstigen" von Goetz und „Figaros Hochzeit" bot Felix Mottl schöne Proben seiner immer aparten, auf vollendeten Wohlklang bedachten Dirigenteninitiative. Während Feinhals sich als Petruchio glänzend hielt, ließ Zdenka Faßbender von München als Käthchen, dem sie entwachsen ist, die lebensvolle Frische einigermaßen vermissen. Bei Mozart bewährten sich als Figaro und Graf Paul Knüpfer und Feinhals vorzüglich, Frida Hempel entzückte als Susanne, Johanna Gadski war wieder eine akademisch singende, die Rolle etwas zu reserviert behandelnde Gräfin, und Berta Kiurina von Wien gab den Pagen als stimmbegabtes Halbblut. Musikalisch am schwächsten stand im Zusammengehen von Bühne und Orchester „Fidelio" mit der indisponierten Marta Leffler-Burckard als Leonore, Knüpfer und Knote als bestbekannten Rocco und Florestan, Johannes Bischoff als schwachem Pizarro und Claire Dux von Köln als reizvoll singender Marzelline. Fritz Steinbach bot als pietätvoll begeisterter Leiter sein Bestes und erzielte mit der großen C-dur Ouvertüre starken Sondererfolg. Die künstlerische Großtat dieser Festspiele, die erste Aufführung von Strauß' „Elektra", zu der ich hier auch dann nicht mehr Stellung zu nehmen brauchte, wenn ich dem Werke nur Gutes ablauschen könnte, zeitigte auch den gewaltigen Höhepunkt des Erfolges. In der Titelrolle sowie als Chrysothemis und Klytämnestra bot das Frauentrio Zdenka Faßbender, Margarete Siems und Margarete Preuse-Matzenauer einfach Vollendetes (am zweiten Abend war Thila Plaichinger eine nach verschiedenen Absagen bravourös die Vorstellung rettende, hochragende Elektra), Herr Bischoff hielt sich als Orest besser als im „Fidelio", und alle kleinen Aufgaben waren mit Kölner Kräften aufs beste besetzt. Direktor Max Martersteig, der sich im übrigen mit Anton Fuchs von München in die Regie teilte, hatte „Elektra" stimmungstief inszeniert. Hauptträger des enormen Erfolgs aber war Otto Lohse, dem man eine faszinierende Leistung von hinreißendem Schwunge dankte. Paul Hiller

KONZERT

BOSTON: Die Symphoniekonzerte nahmen ein glänzendes Ende mit Beethovens Neunter Symphonie. Sie wurde ausgezeichnet gespielt, von Max Fiedler in hervorragender Weise dirigiert und so schön gesungen, wie ein so unsangbares Werk gesungen werden kann. Max Fiedler bleibt in der nächsten Saison unser Kapellmeister. — Den Symphoniekonzerten folgen im Sommer die populären Konzerte, die man hier die „Pops" zu nennen pflegt. In diesen werden Gambrinus und Apollo Genossen, denn die Musik wird da mit Bier genossen. Es ist aber keine Mesalliance. — Hammerstein aus New York veranstaltete einen kurzen Opernzyklus. Die übereinstimmende Meinung über die neuen Werke scheint die zu sein, daß Massenet's „Thaïs" ein schwaches Werk, aber sein „Jongleur von Notre Dame" bedeutender ist. Charpentier's „Louise" machte einen starken Eindruck, obwohl ihre einzelnen Teile von ungleichem Werte sind. Über Debussy's „Pelleas und Melisande" ist man hier sehr verschiedener Meinung. Einigen ist dieses Werk das höchste Entzücken, andern die tiefste Langeweile. Ich betrachte Debussy als den Shelley der Musik; aber allzuviel Shelley ist ungesund und ermüdend. — Das wunderlichste Ereignis der Saison war der „Salome"-Skandal. Als das Werk angekündigt wurde, begannen plötzlich einige Geistliche es anzugreifen. Einer dieser Herren, der die „Salome" weder gelesen noch gesehen hatte, erklärte, dem Werke fehle jeder versöhnende Zug. Der Bürgermeister verkündete, daß er die Aufführung eines so lasterhaften Werkes verhindern werde. Der Gouverneur des Staates sagte in einem Briefe, daß es nicht gegeben werden dürfe. Nach all diesen Aufregungen erklärte Hammerstein, daß er nicht die sittlichen Gefühle der Bostoner verletzen wolle durch die Aufführung der Salome. Vielleicht hat keine andere Stadt eine solche Sensation auf dem Gebiete der Musik erlebt und die arme Salome auf den Index gesetzt. — In anderer Hinsicht ist Boston weiter vorgeschritten, z. B. in der musikalischen Ausbildung der Blinden. Das Perkins'sche Blindeninstitut, das vor einiger Zeit ein Konzert veranstaltete, hat nicht nur ein ausgezeichnetes Orchester, das nur von Blinden gebildet wird, sondern auch einen Chor, der imstande ist, höchst schwierige Madrigale, die Kantate „Hiawatha" von Coleridge Taylor und andere Werke vorzutragen. Dieser Fortschritt ist der Erfindung der Braille'schen Notenschrift für Blinde zu verdanken. Diese Schrift, die aus erhabenen Punkten besteht, können die Blinden durch Abtasten mit den Fingern lesen, so daß sie beim Auswendiglernen eines Musikstückes nicht mehr der Hilfe eines sehenden Musikers bedürfen. Das Orchester spielte Schuberts Rosamunden-Ouvertüre, die Ouvertüre zu Mozarts Zauberflöte und andere Werke. Der Chor singt einfach wundervoll. Auch in den längsten a cappella-Stücken war keine Abweichung von der rechten Tonart zu bemerken. — Ein anderer musikalischer Fortschritt ist von dem Unterzeichneten selber herbeigeführt worden. Die städtischen Behörden von Boston haben ein kleines Orchester angestellt, das in dieser Saison an 40 Abenden öffentliche Konzerte in Schulen gegeben hat. In diesen Veranstaltungen habe ich den Hörern das Wesen jedes aufgeführten Werkes, seine Form, seine Instrumentation und ein wenig auch die Technik jedes Instrumentes erklärt. Durch diese Konzerte ist die Arbeiterbevölkerung mit Wagner, Beethoven, Mozart, Mendelssohn u. a. bekannt geworden und hat Werke, wie die Hebriden-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

oder die Egmont-Ouvertüre, höher schätzen gelernt als die leichteren und trivialeren Sachen, die sie bisher zu hören bekommen hatten. Über 30000 Personen haben diese Konzerte besucht, und 2—3000 mußten umkehren, weil die Säle überfüllt waren. Louis C. Elson

CHEMNITZ: Auch in der zweiten Hälfte der Saison waren unsere Musikfreunde im wesentlichen auf den künstlerischen Ertrag der Konzerte angewiesen. Die Oper in dem alten Hause des Stadttheaters kann trotz manch guter Einzelleistungen keinen Anspruch auf weitgehende Beachtung erheben. Eine völlige Umgestaltung der Oper ist von der Eröffnung des neuen, auch äußerlich sehr wirksamen Stadttheaters zu erhoffen, die im September dieses Jahres stattfindet. Unter den Symphoniekonzerten der städtischen Kapelle ragte zunächst ein „Reger-Abend" hervor. Der Komponist leitete selbst seine Variationen und Fuge über ein Thema von Hiller (op. 100), spielte gemeinsam mit Kantor Stolz das vierhändige Klavierwerk: Variationen über ein Thema von Beethoven (op. 86), mit einer gewaltigen Schlußfuge. Regers Vorliebe für strengen, schweren Satz bestätigen die Vokalsätze „Über die Berge", meisterlich vom hiesigen Lehrergesangverein gesungen, und „Palmsonntagmorgen", in dessen Vortrag der Kirchenchor von St. Lukas unter Kantor Stolz eine Prachtleistung gab. Dieser spielte technisch und musikalisch vollendet ein „Intermezzo" und eine „Toccata" für Orgel von Reger. Kapellmeister Pohle brachte in den Symphoniekonzerten an Orchesterneuheiten „Der erste Tag", symphonische Dichtung von A. P. Boehm in Dresden. Bis auf einige zu weichlich geratene Motive und einige Längen im Schlußteil hinterläßt die Komposition den starken Eindruck eines bedeutsamen, mit künstlerischem Ernst geschaffenen Werkes. In der Konzert-Ouvertüre „Befreiung" von dem begabten Holländer Kuiler muß die klangliche Schönheit und gefällige Form für den Mangel an einem inneren Höhepunkt entschädigen. Eine erstmalig gespielte „Fest-Ouvertüre" von A. Klughardt entbehrt der originellen Kraft, um bleibenden Eindruck zu machen. Dagegen zeigten die Bruchstücke aus der Oper „Sigune" von W. Dost-Plauen bei allem Einfluß Wagners viel selbstschöpferisches Talent. Vielversprechend gibt sich eine Serenade für Streichorchester vom hiesigen neugewählten Kantor K. Hasse (op. 5), deren Außensätze bedeutendes Können offenbaren. In den Abonnementskonzerten der städtischen Kapelle konnte das schwedische Schwesternquartett Svärdström keine besonderen Ansprüche erfüllen, wohl aber Emil Sauer, der im Vortrag seines eigenen Konzertes No. 1 e-moll und in Klaviersoli von Chopin und Liszt feuriges Temperament und hohe musikalische Intelligenz harmonisch vereinte, sowie Opernsänger Sembach-Dresden, der in Szenen aus den „Meistersingern" und „Walküre" als echter Meistersänger glänzte. Der Pianist Koczalski, der vier eigene Konzerte veranstaltete, fand diesmal bei uns viel Widerspruch. Dagegen erwiesen sich als vornehme Künstler Ernest-London (als Dirigent und Komponist eines beachtenswerten Violinkonzertes) und Violinist Wessely-London. In einer Kammermusik erregte Pfitzners Klavierquintett berechtigtes Aufsehen. — Außerordentlich ergiebig waren die Vokalkonzerte, von denen allein zehn als Mendelssohn-Feiern erschienen, in denen fast alle bedeutenden Werke des Meisters zur Aufführung kamen. Der Musikverein brachte z. B. mit H. Staegemann-Leipzig u. a. „Athalia", mit M. Nast-Dresden, Lulek-Wien, Seibt-Chemnitz unter Kantor Winklers Leitung „Paulus", der Bürgergesangverein „Antigone". Im Lehrergesangverein spielte Backhaus Beethovens G-dur Konzert mit großer Bravour. Der Verein selbst gab sein Bestes in Bruckners grandiosem „Helgoland". — Unter den zahlreichen geistlichen Konzerten standen obenan der Kantaten-Abend von Franz Mayerhoff, in dem Organist Pfannstiehl zwei wertvolle, neuaufgefundene Orgelstücke von Chr. Ritter und José J. Jiminez de Antequera spielte und der Kirchenchor die geistesmächtige Kantate „Jesu, der du meine Seele" und „Mein Gott, wie lange noch", von Seb. Bach, „Mein Freund ist mein" von G. Böhm vollendet bot, sowie die Aufführung des dritten Teils aus dem Mysterium „Christus" („Tod und Sieg des Herrn") von Felix Draeseke. Auch die wundervolle Wiedergabe erwies, daß wir im „Christus" von Draeseke eine der großartigsten Lösungen des uralten christlichen Kunstproblems in moderner Sprache besitzen. Unter den Solisten stand Fischer-Sondershausen obenan. Kantor Stolz erwarb sich durch diese Erstaufführung hohen Ruhm. R. Oehmichen

FREIBURG i. B.: Symphoniekonzerte: Dvořàks reizvolle Ouvertüre „In der Natur", Norens „Kaleidoskop", das ziemlich spurlos vorüberging, eine Erstlings-Symphonie von Julius Weismann und eine in der Erfindung ziemlich belanglose Serenade von Wolf-Ferrari war alles, was diesmal an Neuheiten geboten wurde. Von älteren Werken erschienen: Concerto grosso (D-dur) von Händel, Haydns C-dur Symphonie No. 17 (L'ours), Beethovens Symphonie B-dur, Mendelssohns schottische (in a-moll); die Ouvertüren zu „Iphigenie in Aulis", „Oberon" und „Sommernachtstraum", sowie zwei Sätze aus Brahms' A-dur Serenade op. 16. Solisten: Conrad Ansorge (Es-dur Konzert von Beethoven), der Violoncellist Pablo Casals (Konzert in D-dur von Haydn, Suite von Bach), der Violinist Arrigo Serato (Beethovenkonzert und Chaconne von Vitali). Berechtigtes Interesse erregte Julia Culp (Arie von Monteverdi und Lieder von Brahms). Schließlich sei noch der Barthschen Madrigal-Vereinigung gedacht, die in Gesängen von Palestrina, Orlando di Lasso, Leo Haßler u. a. ein vorzüglich geschultes Ensemble aufwies. — Anfang November gastierte auch mit bestem Erfolg die Meininger Hofkapelle unter Wilhelm Bergers Leitung und zwar mit Beethovens Siebenter Symphonie, Schuberts h-moll Symphonie und dem Brahmsschen B-dur Klavierkonzert, letzteres vorzüglich gespielt von Max Pauer. — Von Kammermusikaufführungen seien erwähnt: die Quartettvereinigung der Böhmen, das Marteau-Beckersche Quartett mit je einem Abend und die hiesige Quartettvereinigung mit drei Abenden nebst den drei Abenden der Münchener Kammermusikvereinigung. — Weitere Instrumental-, Klavier- und Gesangvorträge waren

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

vertreten durch Raoul Pugno mit Eugène Ysaye, Alexander Petschnikoff und Frau, die Pianistin Anna Roner aus Zürich (Anton Urspruch-Abend); sodann durch ein Orgelkonzert von A. Hänlein (Mannheim) mit Frau Runkel-Langsdorff (Darmstadt) und dem Paulus-Kirchenchor. Von Klavierspielern seien genannt: Sophie Menter, die nichts von ihrer alten Anziehungskraft eingebüßt hat, Frederic Lamond (Beethoven), Raoul v. Koczalski, Ed. Risler, E. v. Dohnanyi, Willy Rehberg, Elisabeth Maier und Franz Diebold. — Gesangsolistisch waren vertreten: Ludwig Heß (Müllerlieder), Lilli Lehmann (Mozart, Beethoven, Schubert und Franz), Anton van Rooy mit Prof. Hegar, Gustav Freitag mit Fr. v. Bose, Marya Hom mit W. Fischer, Carl Goetz (Loewe-Abend), Hofopernsänger Fenten aus Mannheim (Goethe-Abend), Robert Kothe. — Im Musikverein fand eine Wiederholung von Pierné's „Kinder-Kreuzzug" und eine Aufführung von Brahms' Requiem statt. — Der Oratorienverein führte Schumanns Manfredmusik mit Possarts Rezitation und am Karfreitag die Bachsche Matthäus-Passion ins Treffen. — Zum Schluß seien noch vier Konzerte der Vereine Concordia und Männergesangverein, die unter Zuzug auswärtiger Solisten stattfanden, erwähnt.

Victor August Loser

LÜBECK: Die acht Symphoniekonzerte des Vereins der Musikfreunde — leider ließ ihr Besuch oft zu wünschen — brachten uns an örtlichen Novitäten Mozarts mehr für die Wirkung in einem Kammermusiksaal berechnete Balletmusik aus „Les petits riens", Richard Wagners sehr kühl aufgenommene Ouvertüre zu „König Enzio", Beer-Walbrunns humorvolles Zwischenspiel aus der Oper „Don Quixote", Tschaikowsky's Ouvertüre-Phantasie „Roméo et Juliette", Bachs Drittes Brandenburgisches Konzert, Berlioz' „Harold in Italien" (mit Henri Marteau als Bratschensolisten) und Bischoffs mit geteilter Meinung aufgenommene E-dur Symphonie. Das letzte Konzert war Beethoven gewidmet, dessen Erste und Neunte Symphonie das Programm schmückten. Unsere umgebaute Stadthalle, in der die Konzerte in diesem Jahre stattfanden, läßt in bezug auf die Akustik noch immer zu wünschen übrig. Den satten, glänzenden Ton der Streichinstrumente zu erobern, an dem man sich im Kolosseum immer von neuem erfreuen durfte, ist leider nicht gelungen. Noch mehr trat der akustische Mangel in der Neunten Symphonie zutage, der im Schlußsatz der Glanz des ad hoc zusammengestellten zahlreichen Chores fehlte. Die Leitung der Konzerte lag auch in diesem Jahre in der Hand Hermann Abendroths, eines hochbegabten und temperamentvollen Musikers von feinstem Korn. Als Solisten hörten wir Julia Culp, Hugo Becker, Stefi Geyer, Teresa Carreño, Ernst von Dohnanyi und in der Neunten Symphonie Tilly Cahnbley-Hinken, Frau Thormählen-Johannsen, Emil Pinks und Alfred Kase. Henri Marteau brachte uns als Novität Max Regers Violinkonzert, das auch hier, wie überall, mit gemischten Empfindungen aufgenommen wurde. Die Kritik brachte dem Werke ungeteiltes Wohlwollen entgegen. In einem der volkstümlichen Symphoniekonzerte dirigierte Rudolf Siegel seine „Heroische Tondichtung", die vom Publikum mit starkem Interesse entgegengenommen wurde. Den Reiz einer Uraufführung verdankten wir Walter Braunfels' „Symphonischen Variationen über ein altfranzösisches Kinderlied". Die Stärke des sympathischen Werkes beruht in der ausgezeichneten Detailarbeit und in dem Pulsschlag eines leidenschaftlich empfindenden Musikers. — Die unter Leitung von Prof. Spengel-Hamburg stehende Singakademie feierte Mendelssohns 100jährigen Geburtstag durch die Aufführung des „Paulus". In dem weltlichen Oratorium „Jos Fritz" von Alexander Adam lernte die leider sehr spärlich erschienene Zuhörerschaft das gediegene Werk eines ernsten Musikers kennen. Den Beschluß der Konzerte machte Bachs Matthäus-Passion, deren Aufführung dank den trefflichen Leistungen des Chors und der Solisten als besonders gelungen bezeichnet werden durfte. — Die unter Leitung von C. Lichtwark, dem Organisten an St. Marien, stehende Vereinigung für kirchlichen Chorgesang bot in ihren Konzerten als wertvollste Gabe Bachs doppelchörige Motette „Der Geist hilft unserer Schwachheit auf". — Der Lehrer-Gesangverein (Dirig. R. Hellmrich-Hamburg) gab seine stets überfüllten Mitgliederkonzerte in dem akustisch glänzenden Saale des Kolosseums, und zwar unter Mitwirkung seines Ehrenmitgliedes Willy Burmester, ferner von Frau Hellmrich-Bratanitsch und dem Lautensänger Robert Kothe. — Clara Herrmann hatte für ihren ersten Kammermusik-Abend das Sevcik-Quartett verpflichtet, das sich dank seinen vortrefflichen Leistungen rasch eine gesicherte Position erwarb. In dem letzten Konzert vereinigte sie sich mit den Gebrüdern Press zur glanzvollen Aufführung von Juons interessanter und dankbar aufgenommener Trio-Caprice. Hetta von Schmidt führte sich durch ihren prächtigen Alt und ihre gesunden musikalischen Fähigkeiten aufs vorteilhafteste ein. Leider erwies sich der Marmorsaal als ein akustisch verfehlter Bau; wir haben bei Neubauten von Konzertsälen bislang leider kein Glück gehabt. — Die Lübecker Kammermusikvereinigung konzertierte an dem ersten ihrer drei Abende mit Max Reger, der lebhaft gefeiert wurde. Von ihm und Andreas Hofmeier, der sich um die Pflege Regerscher Klaviermusik große Verdienste erwirbt, hörten wir die herrlichen Beethoven-Variationen schlechthin vollendet. Für Solisten war Lübeck auch im vergangenen Jahre kein Feld erfolgreicher Betätigung. Susanne Dessoir, Helene Staegemann, von kleineren Größen ganz zu schweigen, sangen vor leerem oder halbvollem Saale; auch das russische Balalaika-Orchester mußte sich an dem ehrlichen Beifall einer kleinen Schar von Hörern genügen lassen. In einem Konzert des Geigers Mucrau wirkte der warm aufgenommene Kölner Liederkomponist Fritz Fleck mit, der in dem Baritonisten Sidney Biden einen trefflichen Interpreten für seine Schöpfungen fand. Der einheimische Tenorist Paul Tödten führte Scheinpflug in den Konzertsaal ein; zusammen mit unserm Konzertmeister Schwabe spielte der Bremer Komponist seine Violinsonate op. 13, die sich namentlich in den

Digitized by Google
UNIVERSITY OF MICHIGAN

beiden ersten Sätzen als wertvoll erwies. Andreas Hofmeier brach für Claude Debussy eine Lanze. J. Hennings

OSNABRÜCK: Die Konzertsaison unseres Musikvereins war im Vergleich mit den Vorjahren eine viel reicher ausgestattete; statt der sonst üblichen fünf Konzerte gab es diesmal deren sieben, hinzu traten noch zwei Kammermusikaufführungen. Aber nicht allein quantitativ, sondern auch qualitativ haben die Konzerte zugenommen. Unser zielbewußter energischer Dirigent Robert Wiemann hat nicht nur den Chor mächtig gehoben und seinen Intentionen gemäß geschult, so daß er sicher jedem Winke folgt, auch das in den Konzerten Gebotene brachte neben bewährtem Alten manches Neue und Schöne. Über das zu Anfang der Saison stattgefundene zweitägige Musikfest ist s. Z. (vgl. 2. Novemberheft 1908, S. 254) bereits berichtet worden. — Im dritten Konzert lernten wir die vorzügliche Pianistin Frau Chop-Grönevelt-Berlin kennen, die sich durch das Chopin'sche Konzert (op. 11) als brillante Künstlerin einführte und auch einige kleinere Sachen spielte. Vom Orchester wurde unter Wiemanns Leitung die Schubertsche fünfte Symphonie geradezu glänzend zum Vortrag gebracht, außerdem die Konzert-Ouvertüre „Im Herbst" von Grieg. Der Chor sang a cappella drei Chöre von Schumann. — Das folgende Konzert brachte uns Max Regers op. 100: Variationen über ein Hiller'sches Thema. Mendelssohns „Hebriden"-Ouvertüre bildete den Schluß des Konzerts, in dem auch noch das Hamburger Frauenquartett verschiedene Lieder recht klangvoll und klangschön sang. — Einzige Nummer im fünften Konzert war „Fausts Verdammung" von Berlioz. Orchester, Chor und Solisten: Pinks-Leipzig (Tenor), Süße-Berlin (Baß), Böckmann-Osnabrück (Baß) und Frl. Kreisler-Dresden (Sopran) brachten das Werk zu vollendeter Aufführung. — Im nächsten Konzert hörten wir die Ouverture zu den „Abenceragen" von Cherubini, den Entr'akt aus „Rosamunde" von Schubert und die Symphonie von Hermann Goetz. Mit großem Vergnügen lauschten wir dann dem glänzenden und seelenvollen Spiel der Geigerin Frl. Hegner-Basel. Sie spielte Mozarts Konzert (op. 121), Saint-Saëns' Rondo capriccioso und als Zugabe Max Regers herrliches Largo. — Mit einer glänzenden Aufführung der Matthäus-Passion von Bach schloß der Musikverein seine diesjährige Tätigkeit. Als Solisten fungierten: Carola Hubert-Köln (Sopran), Else Schünemann-Berlin (Alt), Albert Jungblut-Berlin (Tenor), Felix Lederer-Prina-Berlin (Bariton), Emil Liepe-Berlin (Baß), Frau Wiemann-Osnabrück (Klavier), Oeser-Osnabrück (Orgel). — Im ersten Kammermusikkonzert spielte das Brüsseler Streichquartett Quartette von Haydn (op. 77.1), Brahms (op. 51.1) und Beethoven (op. 18.1); am zweiten Abend spielten hiesige Künstler das Oktett für Blasinstrumente von Beethoven (op. 103) und das Oktett von Schubert (op. 166), außerdem sang Frl. Gerstäker-Hannover (Sopran) verschiedene Lieder. Heinrich Hoffmeister

REVAL: Als neuer Stern wurde Tilly Koenen begrüßt, deren herrliche Stimme in demselben Maße Bewunderung fand, als ihre prächtig gesunde Art des Vortrags Interesse beanspruchte. Hierauf folgte ein Liederabend von Frida Beckershaus, einer jungen Altistin, deren technische Ausbildung noch nicht abgeschlossen ist, die aber durch die starke Innerlichkeit ihres Gesanges viel Sympathieen erweckt. Eigenartig-Interessantes bot der Slawjanskische Chor, der russische Volksmusik, geistliche wie weltliche, mit schönem, in den Bässen geradezu phänomenalem Stimmaterial zur Aufführung brachte. Von Sängern ist der feingebildete Baritonist W. Pitt-Chatam hervorzuheben. Die sonst große Schar der Pianisten war diesmal nur durch zwei Künstler vertreten: Josef Slivinsky bewährte seine Virtuosität, und der baltische Pianist Oskar Springfeld zeigte sich von neuem als hervorragender Vertreter seines Instruments, diesmal namentlich als Brahmsspieler. Die Violine war durch Carlotta Stubenrauch in ganz hervorragender Weise vertreten. Alessandro Certani, der vor seinem Auftreten in den Konzertsälen Deutschlands an der Revaler Musikschule tätig war, kehrte wieder bei uns ein. Sein schöner Ton und sein „bel canto"-Spiel kommen in den von ihm bevorzugten altitalienischen Stücken vortrefflich zur Geltung. Wierzbilowicz' immer noch tonschönes Cellospiel bekamen wir wieder zu hören. Ein besonderer Hochgenuß war das Brüsseler Streichquartett, das uns neben klassischen Werken Dohnanyis gehaltvolles Des-dur Quartett brachte. — Was die einheimischen Faktoren unseres Musiklebens anlangt, so hatte es Musikdirektor Kirschfeldt diesmal vermocht, zwei Orchesterkonzerte zustande zu bringen, die, mit soliden Programmen ausgestattet, wenigstens in etwas das Bedürfnis nach Orchestermusik befriedigten. Wir vermissen ja auch dies Jahr wieder schmerzlich die Orchesterkonzerte, die uns in früheren Jahren der Mai zu bringen pflegte. — Von den Gesangvereinen brachte der Nikolaiverein unter Türnpu Schuberts As-dur Messe, der Jäkelsche Gesangverein Rheinbergers „Stern von Bethlehem". Dieser Verein brachte zum Schluß der Saison gelegentlich seines 50jährigen Jubiläums Haydns „Schöpfung" in einer des Festes würdigen Wiedergabe. Die vortrefflichen Solisten Cl. Behrens (Sopran), Richter (Tenor) und Stahlberg (Baß) standen auf der Höhe, und auch der Chor leistete Hocherfreuliches unter A. Kirschfeldts Leitung. — Im Kammermusikverein fand die Idee, an jedem der fünf Abende ein national einheitliches Programm zu bringen, viel Anklang. Otto Greiffenhagen

WINTERTHUR: Zehntes Schweizerisches Tonkünstlerfest (26./27. Juni 1909). — Gibt es eine schweizerische Musik, eine nationale, im Volkstum wurzelnde schweizerische Musik, wie es eine deutsche, eine französische, eine italienische Musik gibt? Die Frage muß berührt werden, wenn man die Ergebnisse des Schweizerischen Tonkünstlerfestes betrachtet, das in den Tagen des 26. und 27. Juni zu Winterthur abgehalten wurde. Es war die zehnte Veranstaltung dieser Art. Denn zehn Jahre sind es jetzt her, seitdem der Verein Schweizerischer Tonkünstler sich gebildet hat, um für die Schweiz das zu werden, was der Allgemeine Deutsche Musikverein, die Stiftung

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Liszts, für Deutschland ist. In diesen zehn Jahren und unter der Ägide des Tonkünstlervereins, dessen Daseinszweck in erster Linie das Zusammenfassen aller divergierenden Elemente ist, müßten sich doch wenigstens erste Anfänge einer national charakterisierten Musik entwickelt haben. Nun, eine völlig selbständige Kunst könnte die Schweiz wohl kaum produzieren und — erhalten. Dazu ist sie ein zu kleines Gebiet, und in diesem stehen drei Nationen — Deutsche, Franzosen, Italiener — gleichberechtigt nebeneinander, doch ohne ineinander aufzugehen, und diese sind naturgemäß darauf angewiesen, auch in der Kunst Anschluß an die großen Volksgemeinschaften jenseits der eidgenössischen Grenzpfähle zu suchen. Aber man braucht ja gar nicht an eine selbständige, auf eigenen Füßen stehende schweizerische Musik zu denken, sondern nur an jenen bestimmt charakterisierbaren nationalen Einschlag, der in der Malerei und der Dichtkunst der Schweiz, namentlich der deutschen, seit einer Reihe von Jahren immer deutlicher hervortritt. Vielleicht werden kommende Zeiten auch für die Musik der Schweiz ähnliche Früchte zur Reife bringen. Eine Vorbedingung für die Entwickelung einer nationalen Musik ist hier ja gegeben: die wunderbare Natur des Landes, die wie eine einzige urgewaltige Symphonie mit bezwingender Kraft und Größe zu empfänglichen Herzen spricht. Man muß die tiefe Schönheit des Alpenlandes nur richtig verstehen und ihr poetischen Ausdruck verleihen können. Nicht etwa bloß in dem engen Rahmen der Naturschilderung; sondern wie das Spiegelbild silberner Firne in kristallklarem Bergsee, so sollen die hehren Wunder dieser Natur in der Seele des Künstlers und damit auch in seinen Werken wiedererscheinen. In diesem Sinne ist vielleicht Richard Wagner der einzige, jedenfalls der größte Tondichter, gewesen, der „schweizerische Musik" gemacht hat! Dem jetzt lebenden Musikergeschlechte der Schweiz, sofern man seine talentiertesten Glieder im Auge hat, fehlt es vielleicht nur an dem nötigen Mute, die eigenen Wege zu suchen, die zu einer gewissen nationalen Selbständigkeit in der Kunst führen. Und hier hätte der Schweizerische Tonkünstlerverein eine schöne und hohe Aufgabe zu erfüllen. Freilich müßte er dann auch strenger gegen sich selbst werden und von den Programmen seiner Festkonzerte Werke ausschließen, die im besten Falle — Übungsarbeiten des betreffenden Komponisten sind. Auf dem Winterthurer Feste nahmen Arbeiten dieser Art einen breiten, allzubreiten Platz ein. Besonders das einzige Orchester-Konzert war so stark damit belastet, daß man es nur mit gemischten Gefühlen verlassen konnte. Zwei Sätze aus einer d-moll Symphonie von Gustav Niedermann, ein „Poème" oder richtiger gesagt: Konzert für Violine und Orchester von Eugen Berthoud, „Jeunesse" betitelt, dem ein Gedicht mit nur 112 Versen als Programm zugrunde liegt, eine ausgedehnte Serenade für großes Orchester des trefflichen Basler Konzertmeisters Hans Kötscher, einige Lieder mit Orchester von Lucien de Flagny (Genf), von Wagner stark beeinflußt, alles recht gut gemeinte und technisch sicher gearbeitete Kompositionen, denen freilich die wichtigste Vorbedingung ihrer Existenz fehlt — die innere künstlerische Notwendigkeit. Und dann noch manches andere, zum Beispiel die richtige Erkenntnis für die Grenzen der eigenen Kraft! Auch Rudolf Ganz, der bekannte Virtuose, hat nicht davon zu überzeugen vermocht, daß er ein ebenso guter Komponist als Klavierspieler ist. Und er bot doch so viel und so vielerlei: im ersten Kammermusikkonzert gleich sieben Lieder für Bariton, von denen höchstens die humoristischen Eigenart atmen — freilich ließ der kraftvoll gestaltende Vortrag des Dr. Alfred Hassler über manche Flachheit der Komposition hinwegsehen —, dann zwei Duette für Sopran und Alt und endlich zwei Klavierstücke, bessere Salonmusik, glatt und gefällig gearbeitet, aber eindruckslos. Von diesen Schöpfungen wird die Tonkunst keine neuen Impulse empfangen. Ebensowenig freilich auch von einer Klaviersonate des Baslers Gottlieb Staub, obgleich sie unzweifelhaft ein ernstes künstlerisches Streben verrät. Nur fehlt auch diesem Komponisten wohl der große innere Beruf; die geschickte, klaviermäßige Mache vermag die Dürftigkeit der Erfindung, die Abhängigkeit der Ausdrucksweise von Schumann kaum zu verhüllen. Zu Werken von bleibendem Werte wird man auch die Sonate für Klavier und Violine von Emanuel Moor (Genf) nicht zählen dürfen. Sie setzt zwar in ihrem ersten Satze — Allegro moderato — verheißungsvoll mit breiter Thematik und interessanter Entwickelung ein, immerhin mit deutlicher Anlehnung an César Franck, verflacht sich dann aber in den beiden Schlußsätzen. Effektvoll, aber auch nicht mehr als das, ist eine Polonäse für Klavier in cis-moll von Emil Blanchet (Lausanne). Rudolf Ganz wußte diesen Effekten durch sein virtuoses Spiel erhöhten Glanz zu verleihen. Und effektvoller Aufbau, effektvolle, wenn auch nicht gerade sehr originelle, Ausdrucksweise sind ebenso die Eigenschaften einer Ballade für Bariton und Orchester „Die Trommel des Ziska" von Joseph Lauber (Genf), die von dem Basler Sänger Rudolf Jung, einem Baritonisten von hervorragend schönem Stimmaterial und großzügiger Gestaltungskraft, äußerst lebendig vorgetragen wurde. Der orchestrale Teil der Komposition läßt in der anschaulichen und doch nie übertriebenen Tonmalerei den gewandten Koloristen erkennen. Für den in der Schweiz so weit verbreiteten Chorgesang, der in den tiefsten Volksschichten wurzelt, bilden des Luzerner Musikdirektors Peter Faßbänder drei Lieder für Frauenchor, die im ersten Kammermusikkonzert von auserwählt schönen Frauenstimmen gesungen wurden, entschieden einen Gewinn. Nicht minder für Männergesangvereine der Chor „Der Brunnen" von Philipp Nabholz (Luzern), der frisch und lebensvoll im modernen Balladenstil geschrieben ist. Endlich ist an dieser Stelle noch eines Divertimento für Klavier und neun Blasinstrumente des Zürcher Hans Jelmoli zu gedenken, das viel Beifall erntete. In den drei Sätzen, von denen der letzte — Tema con variazioni — wohl der bedeutendste ist, gibt es ein frohsinniges Musizieren, nicht gerade von des Gedankens Blässe angekränkelt, aber recht er-

Digitized by Google
UNIVERSITY OF MICHIGAN

freulich durch die Feinheit seiner Klangmischungen. Überblickt man nach dieser etwas summarischen Aufzählung die Programme der drei Konzerte, so bleiben nur noch fünf Namen übrig: Othmar Schöck, K. H. David, Hermann Suter, Paul Benner und Émile Jaques-Dalcroze. Diese sind es, die in ihren zu Gehör gebrachten Werken zeigen, daß sie nicht bloß Tonsetzer, sondern Tondichter sind, und daß ihnen eine ausgesprochene künstlerische Individualität eignet. Große Hoffnungen werden auf den jungen Zürcher Othmar Schöck gesetzt, von dem auf der Stuttgarter Tonkünstlerversammlung einige Lieder viel Beifall fanden. In Winterthur hörte man eine Sonate für Klavier und Violine in D-dur. Die drei Sätze des von dem Pianisten Fritz Brun (Bern) und vom Konzertmeister Willem de Boer (Zürich) gespielten Werkes sind nicht ganz gleichwertig. Die beiden ersten wissen zu fesseln und zu interessieren, einmal durch die feingeschwungenen Linien der Haupt-Themen, die von einer liebenswürdig leichten und doch auch wieder individuellen Melodik beherrscht werden, sowie durch die Klarheit des Aufbaues und durch die Eigenart der Durchführung. In den Schlußsatz dagegen tönt es gar zu mendelssohnisch hinein, und die Leichtigkeit der Erfindung artet hier in Banalität aus. Jedenfalls ist aber der junge Musiker ein Talent, das bei der nötigen Selbstzucht und Selbstkritik eine bedeutende Entwickelung verheißt. Die beiden Basler K. Heinrich David und Hermann Suter traten je mit einem Streichquartett auf den Plan. Und obgleich Suter weitaus der Gereiftere ist, in David noch vieles unausgegoren und unausgeglichen erscheint, so haben doch die beiden Werke manche verwandte Züge. Im allgemeinen zunächst äußern sich in ihnen zwei Tonpoeten, die Eigenes zu dichten und zu sagen und für ihre Gedankenwelt sich auch einen persönlichen Ausdruck zu schaffen wissen. Bei David, dessen Quartett in d-moll die Opuszahl 5 trägt, tritt freilich das Ringen mit den Ideen und mit der Tonsprache noch allzu stark hervor, so daß sich — namentlich im ersten Satze, einem stürmischen Con fuoco — manche Unklarheiten und manches Gezwungene und Gequälte ergeben. Aber man erhält doch den Eindruck, einer Individualität gegenüberzustehen, die kühn nach oben strebt. Das Adagio mit seinen warm empfundenen Gesangsthemen und das Finale mit übersichtlicher Disposition und machtvollen Steigerungen machen dagegen einen befriedigenden und bedeutenden Eindruck. Das Quartett wurde von der Zürcher Kammermusik-Vereinigung mit überlegener Kunst wiedergegeben. Bei Hermann Suter ist der Sturm und Drang in der Hauptsache schon überwunden. Wohl hat auch er ein feuriges Temperament, aber es wird durch reife Kunst gebändigt, und er hat bereits den Weg gefunden, der den Besonderheiten seiner Beanlagung entspricht und ihn zu den erträumten Zielen führen soll. Sein Quartett in cis-moll, opus 10, war jedenfalls die musikalisch wertvollste und künstlerisch am höchsten stehende Gabe des ganzen Tonkünstlerfestes, seine Aufführung durch die Basler Quartettvereinigung der Herren Hans Kötscher, Emil Wittwer, Iman Vermeer, Willy Treichler gestaltete sich zu einem wirklichen Ereignis. In zwei Sätzen — Moderato malinconico, Allegro impetuoso und Molto moderato (Tema con variazioni) — baut sich das Werk auf, das nach Reichtum und Tiefe der Gedankenwelt, Natürlichkeit des Empfindens, Charakteristik des Ausdrucks und Sicherheit des Stiles zu den besten modernen Erscheinungen auf dem Gebiete der Kammermusik gezählt werden muß. Das Allegro ist ein prachtvoller Satz, von einer Kraft der Gedanken und einer Tiefe der Stimmung, die unmittelbar und überzeugend zu dem Hörer spricht. Hier wirkt die Musik wie eines jener charaktervoll kraftstrotzenden Porträts des jüngeren Holbein, an denen das Basler Museum so reich ist. Dem zweiten Satze hat Suter ein breit ausladendes Thema zugrunde gelegt, und nun variiert er dieses in der denkbar geistvollsten und reichsten Weise, dabei doch niemals den melodischen Faden harmonisch überladend. Deutlich ist der Einfluß Regers zu erkennen, aber nicht als Anlehnung, sondern mehr wie das tiefe geistige Zusammenstimmen zweier Gleichgesinnter. Sicherlich, das Sutersche Quartett ist ein bleibender Gewinn für die Kunst. Vielleicht nicht ganz so bedeutend, aber in seiner Wirkung von eindringlichster Kraft ist das „Resurrexit" von Paul Benner (Neuchâtel), das recht eigentlich den Clou des Orchesterkonzertes bildete. Es ist der zweite Teil eines großangelegten Chorwerkes, das mit der schon bekannten „Rédemption" beginnt. Benner ist ein gelehriger Schüler César Franck's, Berlioz' und des jüngsten Frankreich. Er handhabt den Stil des großen Oratoriums mit Sicherheit und erlesenem Geschmack. Die Sprache seiner Musik ist großzügig und von gewaltiger Kraft. Dabei nicht etwa äußerlich oder theatralisch, sondern das schlichte Empfinden einer wahrhaft religiös beanlagten Seele spricht aus dem Ganzen. Chor, Orchester und Orgel vereinigen sich zu einem Gemälde von tiefer innerer Geschlossenheit und von einer koloristischen Kraft, die stellenweise erschütternd wirkt. — Während so das Orchesterkonzert mit dramatischer Wucht eingeleitet wurde, schloß es mehr lyrisch mit fünf Sätzen aus einer ausgedehnten Suite für gemischten Chor, Solo und Orchester von Jaques-Dalcroze. Über diesen Genfer Komponisten ist nicht mehr viel Neues zu sagen. Auch die Stücke der in Winterthur zur Aufführung gebrachten Suite zeigen namentlich in den heiteren Chören das liebenswürdige Talent dieses Musikers, der hier besonders auch deshalb interessierte, weil er vielleicht der einzige schweizerische Komponist ist, in dessen Werken ein gut Teil Heimatkunst lebt. Noch ist zu erwähnen, daß sich um die Durchführung des Festes der Leiter des Winterthurer Musiklebens, Prof. Dr. Ernst Radecke, im höchsten Maße verdient gemacht hat. An der Spitze des Orchesters und des trefflich geschulten gemischten Chores leistete er Vorzügliches. Unter den Solisten ragte neben den bereits erwähnten die ausgezeichnete Altistin Maria Philippi hervor; ihre ausgereifte Gesangskunst feierte auch hier Triumphe, obwohl die ihr gestellten Aufgaben nicht immer sehr lohnend waren. Dr. M. Bendiner-Zürich

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Zur Erinnerung an den hundertsten Geburtstag (30. August) eines der berühmtesten deutschen Orgelspieler veröffentlichen wir sein Bild nach einer Zeichnung, die den Künstler im 22. Lebensjahre darstellt. Adolph Friedrich Hesse, ein Breslauer Kind, war schon in diesem Alter erster Organist an der Bernhardinerkirche seiner Vaterstadt, eine Stellung, die er bis zu seinem im Jahre 1863 erfolgten Tode bekleidete. Auch im Ausland erregte er durch sein virtuoses Spiel großes Aufsehen, so 1844 in Paris (über sein Spiel in der Kirche St. Eustache äußerte sich die „Revue et gazette musicale" u. a.: „Hesse spielt allein schon mit den Füßen gewaltiger, als andere mit ihren Händen"), 1846 in Italien und 1852 in London (Krystallpalast). Hesse dirigierte längere Zeit auch die Symphoniekonzerte der Breslauer Theaterkapelle. Er schrieb Kompositionen für Orgel, ein Oratorium, Symphonieen, Kantaten, Motetten und Kammermusikwerke.

Achtzig Jahre sind am 28. August seit der Geburt von Albert Dietrich verflossen, dem vor dreiviertel Jahren in Berlin verstorbenen ausgezeichneten Musiker, dem treuen Schüler Robert Schumanns während dessen Düsseldorfer Zeit. Von 1855 an war Dietrich Dirigent der Abonnementskonzerte in Bonn, seit 1859 städtischer Musikdirektor. Im Jahre 1861 ging er als Hofkapellmeister nach Oldenburg. 1890 trat er in den Ruhestand und verlegte seinen Wohnsitz nach Berlin. Er wurde Mitglied der Königlichen Akademie der Künste und 1899 Königlicher Professor. Von seinen Kompositionen sind in erster Linie zu nennen: die d-moll Symphonie op. 20, Chorwerke mit Orchester, ein Violinkonzert, ein Cellokonzert, Klaviertrios und seine beiden Opern: „Robin Hood" (1879 in Frankfurt a. M.) und „Das Sonntagskind" (1886 in Bremen). Dietrich schrieb auch „Erinnerungen an Johannes Brahms".

Es folgt ein Porträt von Professor Alexander Winterberger, der am 14. August seinen 75. Geburtstag feiert. Schüler des Leipziger Konservatoriums, Liszts und Marx', durchzog Winterberger als Virtuose auf der Orgel und dem Klavier bis in die sechsziger Jahre hinein fast alle großen Kunststädte Europas und errang sich binnen kurzem den Ruf eines der ersten Orgelspieler des Kontinents. Von 1869—1874 wirkte er am Petersburger Konservatorium und siedelte dann nach Leipzig über, wo er als Lehrer und Kritiker eine reiche Tätigkeit entfaltet. Seine Kompositionen sind leider nicht so bekannt, wie sie es verdienen. Wir denken dabei an seine einstimmigen weltlichen Lieder, an seine Volkspoesieen für zwei Frauenstimmen mit Klavierbegleitung und vor allem an seine geistlichen Gesänge.

Des 75. Geburtstags von Peter Benoit (17. August) sei gleichfalls gedacht. Der hochverdiente vlämische Musiker, der von 1867 bis zu seinem 1901 erfolgten Tode die vlämische Musikschule (seit 1897 Königliches Konservatorium) in Antwerpen leitete, entwickelte, als Komponist wie als Musikschriftsteller eine außerordentliche Fruchtbarkeit. Er schrieb u. a. Kirchenmusikwerke (darunter ein Tedeum und ein Requiem), vlämische Opern, vlämische Oratorien, ferner die Musiken zu zahlreichen vlämischen Dramen, sowie eine Reihe Chorwerke.

Jan Steens Gemälde, unter dem Namen „Ein Sommerfest" in der Galerie von St. Petersburg auffindbar, unterscheidet sich von den anderen Werken des holländischen Genremalers vornehmlich dadurch, daß es uns in noble Gesellschaft führt. Steen, der nur selten den Kreis bäuerlicher Motive erweiterte, gibt auf unserm Bilde einen Flirt zum besten, dem als Vorwand die Musik gerade gut genug ist. Abseits der lärmenden Zechgesellschaft wird eine amuröse Musiklektion absolviert, bei der weder der Gesang der Dame vom Hause noch der Bogenstrich des Kavaliers ernst gemeint sind. Der einzige brave Musikant ist das Bürschchen mit der Klarinette, der sein Gedudel aber wohl auch nur als Deckmantel für seinen Beobachtungsdienst auffaßt. Daß der Maler ein Schäferstündchen im Sinne hatte, zeigen die Amoretten, die überall dabei sein müssen, wo Wein, Weib und Gesang zu finden sind.

Bürgerlicher, dafür aber ernsthafter faßt Benjamin Vautier seine Musikstunde auf. „Ganz bei der Sache" ist hier das Pärchen, ohne Galanterie und nicht mehr verliebt. Hier fehlt der geräuschvolle Hintergrund, und die Stelle Amors nimmt ein Hündchen ein, dem die Musikübung seiner Herrschaft eine altgewohnte Nachmittagsunterhaltung zu sein scheint. Sehr lebensvoll ist die bebrillte Madame am Spinett gegeben, die sicherer im Takt ist als ihr flötender Gatte, der den Rhythmus seiner Quantz'schen Sonate mit dem Fuß markieren muß.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten
Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster, Berlin W. 57, Bülowstr. 107

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Fritz Leyde & Co., Berlin, phot.

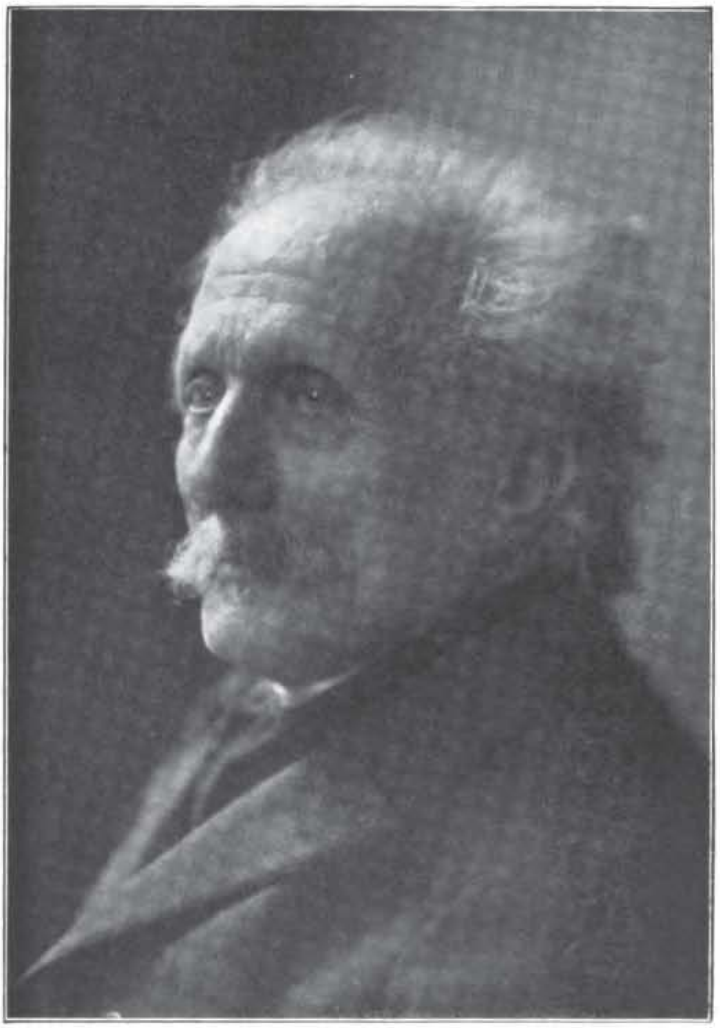
ALBERT DIETRICH
* 28. August 1829

VIII. 21

U of M

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Pieperhoff, Leipzig, phot.

ALEXANDER WINTERBERGER

* 14. August 1834

VIII. 21

U of M

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



PETER BENOIT
* 17. August 1834

VIII. 21

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



U of M

EIN SOMMERFEST
nach dem Gemälde von Jan Steen

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



U of M

GANZ BEI DER SACHE
nach dem Gemälde von Benjamin Vautier

VIII. 21

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE MUSIK

MODERNE TONSETZER: HEFT 9

Einfachheit, Wahrheit und Natürlichkeit sind die großen Prinzipien des Schönen in allen Erzeugnissen der Kunst.

Christoph Willibald Gluck

VIII. JAHR 1908/1909 HEFT 22

Zweites Augustheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

LINDLOFF

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

INHALT

Prof. Wilhelm Weber
Georg Schumann
Eine Studie

Georg Schumann
Wie ich Musiker wurde

Wilhelm Altmann
Christian Sinding

Dr. Hermann Wetzel
Die Klaviermusik Friedrich Kiels

Besprechungen (Bücher und Musikalien)

Kritik (Oper und Konzert)

Anmerkungen zu unseren Beilagen

Kunstbeilagen

Musikbeilagen

Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Aus dem Verlag, Eingelaufene Neuheiten) und Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England:
Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

GEORG SCHUMANN

EINE STUDIE

von Prof. Wilhelm Weber-Augsburg

Seit die „Dynastie Bach“ durch mindestens drei Generationen es zu allgemeinerem Ansehen, wenigstens im kleineren Kreise, brachte, bis der Größte unter ihnen mit seinen Söhnen für sich selbst wie teilweise auch für seine Söhne den Tempel unvergänglichen Ruhmes betreten durfte, hat die Musikgeschichte kein nennenswertes Beispiel aufzuweisen dafür, daß zwei oder gar mehrere bedeutende Vertreter eines und desselben großen Namens um die Palme des Ruhms oder gar Nachruhms zu ringen brauchten, wenigstens nicht auf verwandten oder gar gleichen Kunstgebieten.[1]) Das Geschenk eines „berühmten“ Namens ist ja freilich ein Danaergeschenk für den, dem es zuteil ward. Denn die öffentliche Meinung ist im allgemeinen froh, wenn ihr die Arbeit des Rubrizierens und des abgeschlossenen Urteils nicht allzu sehr erschwert wird. Das gilt noch mehr, wenn es sich um einen Namen handelt, der zu einem Begriff, ja zu einer Epoche geworden ist, mit denen man zugleich kunstgeschichtlich denken gelernt hat. Es scheint, daß es auch auf dem Parnaß ein Markenschutzgesetz gibt, das niemand ohne Schädigung seiner eigenen Interessen verletzen darf.

Unter diesem Gesichtspunkt darf man es schon fast als eine Kühnheit bezeichnen, daß der Tonkünstler, von dem wir zu sprechen haben, das Beste, was er besitzt, seinen ehrlichen Namen, nicht opfern und mit seinem Können und Streben sich nicht auf die Hilfsbrücke eines Pseudonyms begeben möchte, um wenigstens von vornherein einem Vorurteil auszuweichen. Ist doch hundert gegen eins zu wetten, daß seine Kunst ihrer Bedeutung nach bei aller „Anerkennung der Besten“, die sie schon genießt, heute doch noch ganz anders angesehen wäre, wenn ihr Vertreter — nicht Schumann hieße. „Ach so, nicht Robert Schumann?“ — „Nein, verehrtes Publikum, Georg Schumann!“ — „So, gibt es zwei Schumanns?“ usw. Wie oft wohl diese oder eine ähnliche Unterhaltung schon geführt worden sein mag? — Gewiß noch viel öfter als die erste Frage, der Georg Schumann wohl in 100 Prozent Fällen begegnet: „Sind Sie mit Robert verwandt?“ Wenn ihm die Erwiderung „Nein, nur kunstverwandt!“ nicht allgemach verbraucht vorkäme, so könnte er sie wohl am allerbesten immer

[1]) Die „Dynastie Strauß“, tanzfröhlichen Andenkens, verwaltete gewissermaßen ein Fideikommiß gemeinsam und ist in dieser Hinsicht kein Beweis gegen obigen Satz.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

wieder anwenden. Deutet sie doch wenigstens eine Wurzel seiner künstlerischen Individualität an, von der aus die letztere zu betrachten zu einem nicht übeln Standpunkt führt. In der Tat führt die Richtung, die Georg Schumanns Schaffen seinem künstlerischen Empfinden nach genommen hat, in mehr als einem Punkt auf Robert Schumanns Kunstideal zurück, das seine tiefste Wurzel in einer eigenartig empfindenden Persönlichkeit findet. Manches, was Georg Schumann geschrieben hat, atmet den Geist Robert Schumanns. Wohlgemerkt aber, nur den Geist, der zu bezeichnen wäre als der einer poetisch angeregten Lyrik, einer aus dem Temperament entspringenden prägnanten Rhythmik, eines sicheren und feinen Formgefühls, einer blühenden Technik im Ganzen wie im Einzelnen. Wie Robert, so ist auch Georg Schumann Vollblutromantiker. Seine Kunst wurzelt im starken Empfinden, steht unter dem Bann poetischer Stimmung und beherrscht das Wesen des rein Klanglichen als Hauptvehikel des sinnlichen Ausdrucks mit der souveränen Freiheit, zu der sich unsere Romantiker seit Schubert so glänzend durchgerungen haben.

Nun muß man sich aber — es sei das von vornherein so laut als möglich betont — hüten, Georg als einen Epigonen Roberts zu betrachten. Gäbe er der Welt dazu irgendwie begründeten Anlaß, so wäre ja freilich der „unlautere Wettbewerb“ fertig, und Georg täte wirklich besser daran, nicht Schumann zu heißen.

Eine nähere Betrachtung des künstlerischen Lebenswerks unseres Künstlers, soweit es bis jetzt aus der Feder des glücklicherweise noch in der Vollkraft der Jahre und des Schaffens Wirkenden hervorgegangen ist, wird uns zeigen, daß Georg Schumann die Namensgemeinschaft mit seinem großen Vorgänger nicht zu scheuen braucht, da er in allem die Züge einer eigenen Persönlichkeit, und zwar einer solchen, die nach Goethes Wort „höchstes Glück der Erdenkinder“ ist, aufweist.

So mißlich es im allgemeinen ist, künstlerische Individualitäten sub specie Anderer zu betrachten und zu beurteilen, so ist doch bei der rein geistigen Natur der Tonproduktion das Aufsuchen allgemeiner Vergleichspunkte fast das Einzige, was zu einem irgendwie sicheren Standpunkt einer künstlerischen Persönlichkeit gegenüber verhelfen kann. Ja es kann ein solches Verfahren geradezu zur Notwendigkeit werden, wenn dadurch die kunstgeschichtliche Stellung einer Erscheinung mit einem einzigen Lichtblick erhellt wird. Und so sagen wir es denn mit einem Worte: Georg Schumann wurzelt mehr als in seinem Namensvetter im Kunstschaffen Brahms'. Wie dieser ist er erfüllt vom wahren Geist des klassischen Formideals, an dem er nicht rüttelt und nicht deutelt, das er aber auch nicht bloß äußerlich erfüllt, und in das er noch viel weniger Dinge hineingiessen will, die nicht hineingehören. Auch ihm ist die Form kein Tummelplatz

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

für Willkür, deplaziertes Kraftgenieprotzentum und wildgewordene Technik (nomina sunt odiosa), sondern das was sie sein soll: die künstlerische Umgrenzung und Umfriedigung, der Ausdruck der künstlerischen Selbstzucht, der inneren Notwendigkeit, der aus dem Wesen der logischen Entwicklung eines seiner selbst bewußten Kunstwerks fließenden geistigen Verarbeitung der Idee, die in der Form nicht eine hindernde Schranke, sondern das naturgemäße Gefäß für den künstlerisch geklärten Inhalt findet und empfindet. Nun ist freilich hier sofort wieder Verwahrung dagegen einzulegen, daß man Schumann als einen „Brahmsepigonen" betrachtet. Dann müßte man auch Brahms als einen Beethovenepigonen gelten lassen, ein Unterfangen, das sich ja in seiner unfreiwilligen Komik selbst richten müßte. Was Schumann von Brahms hat, das ist fast nur imponderabler Natur. Es ist der Ernst und die Strenge der geistigen Arbeit und der Technik, die sich darin ausspricht, es ist vielfach sogar die Formulierung des Gedankens, es sind gewisse äußerlich technische Eigenheiten, die oft direkt auf Brahms hinweisen, es sind auch gewisse Auffassungsarten mehr poetisch angeregter Natur, die an Brahmssche Diktion erinnern, es ist mit einem Wort eben der Ausdruck künstlerischen Gesamtempfindens, das sich nicht in Worte kleiden läßt, was Schumann an die Seite von Brahms stellt. Aber es ist doch im Ausdruck des Persönlichen eine durchaus eigene Welt, die sich Schumann aufbaut und die aus ihm spricht, so lebhaft auch die Anregung gewesen sein mag, die er von Brahms empfing. Das eigentlich Innerliche, das Weltabgewandte, das Grüblerische, das nur für sich und einige intime Freunde zunächst Bestimmte — der Grund ja für Brahms' verhältnismäßig langsames Verständnis, das sich nur den „hominibus bonae voluntatis" willig erschloß —, es ist Schumann wesensfremd. Schumann, möchte man sagen, hat eine sehr breite Ladenfront, seine Musik ist für das Publikum geschrieben, sie will dieses fesseln, dieses anregen, erregen, in ständig gesteigertem Interesse erhalten. Sie gleicht darin der modernen Musik überhaupt, die immer „konzertiert", d. h. wetteifert, um den Preis ringt, das behagliche Für-sich-Musizieren längst verlernt hat. Damit soll keineswegs eine Wertminderung ausgesprochen sein, es ist einfach eine Tatsache, die aus dem modernen Leben überhaupt zu verstehen ist. Wer heutzutage nicht seine Ellenbogen gebraucht, geht im Gedränge unter. Ob man diese Richtung nun billigt oder nicht, ist gleichgültig. Unser Nervensystem verlangt nun einmal diese Reize, und darum werden alle die, die den neuen Messias als den Zurückführer zur Einfachheit erwarten, das Los der orthodoxen Juden teilen, deren Erwartung eben auch nie mehr erfüllt werden wird — wenigstens auf dieser Welt nicht mehr.

Vielleicht wird das, was hier in Frage kommt, klarer, wenn wir uns jetzt in großen Zügen Schumanns seitheriges Kunstschaffen vergegenwärtigen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Was ihm an äußerer Abgeschlossenheit vorläufig erfreulicherweise noch fehlt, das besitzt er reichlich an innerer Geschlossenheit, an persönlichem Charakter. Zwei Eigenschaften sind es vornehmlich, die bei der eingehenden Beschäftigung mit Schumanns künstlerischen Äußerungen sofort zum Bewußtsein kommen: eine innere und eine äußere. Wir möchten die erstere bezeichnen als eine in seltenem Maße lebendige tief musikalische Phantasie, die sich in der scheinbar mühelosen Gestaltung seiner musikalischen Gedankenfülle äußert, und die ihn fortwährend nur aus einer wirklichen Angeregtheit heraus, die keine toten Punkte kennt oder befürchten läßt, produzieren läßt. Man wird nicht leicht einen Komponisten finden, dem zur Gestaltung großer und umfangreicher Werke die Phantasie, die Erfindungskraft aus tief musikalischer Stimmung heraus, in dem Maße zur Verfügung steht, wie Georg Schumann. Wir nennen gerade diesen Umstand das Lyrische in seinem Wesen, das ihn Robert Schumann — natürlich dem großen, geistig intakten Schumann! — nähert, die Kraft der Stimmung, die Eigenschaft der seelischen Disposition, die die Griechen schön bezeichnend „enthusiastós" — „des Gottes voll" — nannten. Dieser inneren Eigenart Schumanns aber steht eine äußere ergänzend zur Seite: eine wahrhaft virtuose, ja blendende Technik, die für alles, was gesagt werden soll, den formvollendeten Ausdruck findet. Gewiß ist ja bei einer künstlerisch angeregten und damit auch wieder anregenden Natur das eine durch das andere bedingt, aber man wird doch nicht leicht wieder diese blühende Ineinsbildung von reichem inneren Gehalt und glänzender äußerer Form finden wie bei unserem Künstler. Freilich sehen wir ihn hier gleich an einer Klippe, an der mehr als einer seiner musikalischen Gedanken zu scheitern droht. Man kann Georg Schumann von einer Gedankenhypertrophie da und dort nicht freisprechen und öfter fast wünschen, daß ihm der Born der eigentlichen und spezifischen musikalischen Erfindung wie des virtuosen Ausdrucks weniger reich sprudeln würde. Seltsam: man tadelt die moderne Musik oft wegen ihrer Gedankenarmut bei allem äußeren Glanz der Zurichtung, und hier haben wir einen Komponisten, dem man eine Gedankenüberfülle nachreden möchte. Und doch ist dieser Gedanke bei Schumann nicht immer abzuweisen. Der Fluß seiner Ideen stürmt vielfach im Kraftgefühl seines Könnens ungehinderter, als für die Ökonomie des künstlerischen Ausdrucks gut zu sein scheint, und nur die tiefe innere Musikalität des Tonsetzers bewahrt ihn vor chaotischer Darbietung wie vor leerem Gepränge der musikalischen Rede. Dieser Überreichtum an Gedanken stört ja am wenigsten auf dem Gebiet der absoluten, also rein instrumentalen Musik, wo er sich dann eben in einem Übermaß des Pathos äußert, das als solches zu empfinden vielleicht an einer mangelhaften Disposition des Hörers oder

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Beurteilers liegen mag, für das andererseits aber der Komponist das Maß seines eigenen, eben temperamentvolleren Empfindens als bestimmend angeben und dagegenhalten wird. Und doch: ist es nicht besser, ein schaffender Künstler bietet zu viel als zu wenig? — vorausgesetzt, daß er die Sicherheit der Gestaltung nie vermissen läßt! Diese Sicherheit der Gestaltung aber ist eben ein Hauptcharakteristikum Georg Schumanns.

Die produktive Tätigkeit unseres Künstlers hat sich bis jetzt (op. 50) auf so ziemlich allen Gebieten der Komposition mit Ausnahme des bühnendramatischen bewegt. Betrachtet man zuerst die kleineren Formen, die er in den ersten 17 Opera zwar nicht ausschließlich, so doch vornehmlich pflegte, so haben uns hier zunächst seine

zwei- und vierhändigen Klavierstücke

zu beschäftigen, die als op. 1, 2, 4—9, und zwar op. 1 und 2 bei Kistner, die übrigen bei Breitkopf & Härtel erschienen. So vieles Fesselnde sie wohl schon bei ihrem Auftreten dem Spieler und Hörer bieten konnten, so interessieren sie uns von der höheren Warte eines Rückblicks von der später erreichten Höhe des schaffenden Künstlers auf seine Anfänge um so mehr, als sie schon ganz die Züge der eigenartigen und ausgeprägten Persönlichkeit tragen, zu der sich Schumann entwickelte. Gleich eines der ersten Klavierwerke, die „Traumbilder“ op. 4, zeigen die poesievolle Tiefe der Stimmung des echten Romantikers, der hier auf den Spuren Robert Schumanns wandelt, zugleich aber auch die Klarheit der musikalischen Gedanken, die zielsichere formale Abrundung in ihrer Aussprache, die sich von Verstiegenheiten ebenso fern zu halten weiß wie von etwa genialisch klingen sollenden Abstrusitäten, zugleich aber auch den feinen Klangsinn des Tonpoeten und endlich die prachtvoll in den Fingern des Spielers liegende Technik, lauter Eigenschaften, denen Schumann sein ganzes bisheriges Schaffen hindurch treu geblieben ist. Wir finden hier eine Nummer (es ist die letzte der Reihe), von der man sagen muß, daß der Komponist auch später nichts Schöneres, in der Stimmung Gehobeneres und tiefer Empfundenes mehr geschrieben hat. — Die vierhändigen „Reigen“ op. 5 tragen schon Brahmssche Züge und entzücken durch die Feinheit der rhythmischen Gestaltung wie den Schwung und dabei den Klangzauber, der über sie ausgegossen ist. In keinem dieser Werke finden wir Züge unfruchtbaren Grübelns oder trockener Technik. Sie gehen alle mit frischem musikalischen Temperament auf das Ziel los, das klar vor der Seele des Tondichters steht. Dies ist ja ein Hauptzug in der kraftvollen Persönlichkeit, die wir in Schumann vor uns haben, die nirgends etwas Unverdautes oder Ungesundes und daher auch für den Hörer Unverdauliches duldet. Wir heben von den anderen Stücken noch op. 8 hervor, „Thema und Variationen“,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

weil es das erste Werk der Form darstellt, auf die der immer geistvolle Komponist später noch öfter zurückgreift. Die Art und Weise, wie er hier variiert, ist zwar noch wesentlich einfacher, als er es später tat, allein der Geist der dialektischen Schärfe in der Auslegung eines musikalischen Gedankens ist auch hier schon in die Augen springend. Bei op. 6 und op. 9 überrascht, daß er die Namen Gavotte und Bourrée direkt verwechselt; abgesehen davon sind es aber zugige und klangfrische, dankbare Stücke, wie auch alle übrigen. Schumann ist später auf die zweihändige Klaviermusik noch mehrmals zurückgekommen (op. 20, 21, 26, 27, 36, 37, das letztere vierhändig), ohne für die Beurteilung seiner Eigenart wesentlich Neues zu bringen. Damit seien der außerordentlich poetische Reiz und die überaus feine technische Faktur der „Harzbilder" op. 27 (Bote & Bock) nicht im mindesten gering geachtet. Vorher schon hatten die „Phantasie-Etüden" op. 26 (Hofmeister), zwei d'Albert gewidmete ganz prachtvolle technische Problemarbeiten, von der auf klare Ziele gerichteten klaviertechnischen Meisterschaft des Autors ein bemerkenswertes Zeugnis gegeben. Die Stücke verdienen neben Tausig und Moscheles im höheren Klavierunterricht größte Beachtung. Von einem größeren Werk, „Variationen und Fuge für zwei Klaviere", wird in anderem Zusammenhang noch zu sprechen sein.

Wir unterbrechen hier die Betrachtung der Instrumentalwerke, um uns Schumanns

Liederkompositionen

zuzuwenden, wie auch der Tonsetzer mit op. 10 sich nachdrücklich von der Klavierkomposition ab- und diesen zuwendete, um dem Genre mit einer Unterbrechung von op. 10 bis 17 konsequent treu zu bleiben. Wir werden freilich sehen, daß er den „Klavierkomponisten" in diesem Genre nicht eigentlich ablegte. Man hat vielmehr bei den Liedern Schumanns zu allermeist den Eindruck, daß das lyrische Empfinden des Komponisten durch den feinsinnigen Klavierspieler Schumann hindurchgegangen und von ihm sehr stark beeinflußt worden ist. So wenig nämlich dem Liederkomponisten herzinnige und warmempfundene Melodieen zu seinen Texten versagt sind, — man höre: „Es schaut ein alter Fliederbaum" in op. 11, oder „Kindesgebet" in op. 14, „Der kleine Jakob" in op. 15 mit seinem doch so grausamen Galgenhumor usw. usw. —, so lockt ihn doch die Freude am klangvollen Klaviersatz recht oft über die Geschlossenheit des rein lyrischen Mitempfindens des eigentlichen Textinhalts hinaus, so daß man oft reine Klavierstücke mit unterlegtem Text vor sich zu haben glaubt. Aus diesem Hang erklären sich auch manche Deklamationsschwächen, was wir nämlich, nachdem wir Hugo Wolfs Scharfsinn auf diesem Gebiet

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

kennen und schätzen gelernt haben, als solche empfinden müssen. Schumanns Lieder strömen geradeso wie die seines Namensvetters, zu dessen konziser Gestaltung des Ausdrucks er sich freilich nirgends durchringt, aus der Erregung der lyrischen Gesamtstimmung und damit aus dem Gefühl und der Empfindung; der Verstand hat keinen bestimmenden Teil an ihnen, auch nicht, wenn er am Schlusse eines Liedes eine Pointe des Textes aus dem Anfang noch einmal hervorhebt. In diesem letzten Punkte, daß Schumann nämlich den Dichter zu „überdichten" trachtet, kommt es dem Komponisten auch wohl einmal auf eine recht banale Idee gar nicht an, so, wenn er die an sich prachtvolle Dichtung Henckells in No. 5 der „Lieder der Liebe" op. 45 („Mein Mädchen") in ein offenkundig gar nicht zum Text gehöriges „Ich liebe dich" steigern zu müssen glaubt. Daß der Komponist überall nach höchstem Ausdruck ringt, liegt nun einmal in seinem feurigen Temperament, und es spricht da sehr zu seinem Vorteil, daß er zumeist echt musikalische Dichtungen zu finden weiß, durch die er seine musikalische Phantasie anregen läßt. Aber gerade der dichterische Schwung des Textes wird dann eben leicht seiner Vertonung gefährlich, indem er ihn über die Pointen des Textes einfach hinwegreißt und auf Wege geraten läßt, für die die Dichtung nicht immer direkt mehr Anlaß ist. Kommt dazu die Angeregtheit des feinsinnigen Klavierkomponisten, so trennen sich da eben oft die Wege, und das schon erwähnte brillante Klavierstück mit obligatem Text ist dann fertig.

Es ist natürlich ganz unmöglich, bei den 43 Liedern, die wir bis jetzt von Schumann haben, Einzelheiten hervorzuheben, so verlockend es wäre, dies gerade gegenüber den vielen prachtvollen musikalischen Einzelzügen zu tun. Gleichgültiges, Konventionelles findet sich in diesen Liedern kaum, denn sie entsprangen alle einem lebendig erregten musikalischen Empfinden, und man kann sagen, daß ihr innerer Wert mit dem dichterischen Wert der Texte wuchs. In dieser Hinsicht darf man ruhig den „Mädchenliedern" op. 35 nach Texten von Paul Heyse und mehr noch den „Liedern der Liebe" op. 46 nach ganz herrlichen Dichtungen von Karl Henckell, voll Adel und Schwung, Wärme und Empfindung, den Preis zuerkennen. In op. 46 („Zwei Gesänge" von Holzamer) ist die reichlich schwüle Stimmung der Texte nicht ohne Einfluß auf die Musik geblieben. In nicht wenigen Liedern ist die lyrische Stimmung in einem Maße erregt, daß sie förmlich zur dramatischen Szene sich zu erweitern scheint. Dies weist bedeutsam auf den Punkt hin, wo die lyrisch-dramatische Stimmung einmal selbst zur Diskussion gestellt erscheint, und wo wir daher — wir sprechen von „Ruth" — nach den Wurzeln des dergestalt gediehenen Ausdrucks in seiner Tendenz wie Wirkung nicht lange zu suchen haben.

In das Gebiet der kleineren lyrischen Formen gehören auch die

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Werke der Chorlyrik, von denen wir bei Schumann seither finden: Drei geistliche Lieder für gemischten Chor op. 31, sowie Vier Lieder für Männerchor op. 41, davon eins („Sei still“) auch für gemischten Chor herausgegeben ist. Die ersteren, nach Bibeltexten gesetzten, stellen klanglich fein abgetönte, ausdrucksvolle Sätze dar; in den letzteren ist die „biedere Liedertafelweis'“ zwar nicht überall (z. B. wohl in „Rheinlied“) vermieden, dafür aber ist das „Ständchen“ ein um so feineres Stück von bezaubernder Wirkung, während „Sei still“ in seiner zerstückelten Deklamation wohl etwas hinter der beabsichtigten Wirkung zurückbleiben dürfte. Diese Männerchöre scheinen das Nebenprodukt der Beschäftigung mit einer anderen Aufgabe zu sein, die Schumann zufiel: durch seine Mitwirkung an der Herausgabe des Volksliederbuchs für Männerchöre, die bekanntlich Kaiser Wilhelm II. veranlaßte. Nicht weniger als 48 Nummern steuerte Schumann bei. Wir finden hier die Bearbeitungen Bach'scher Choralmelodieen aus dem Schemelli'schen Gesangbuch, dann von Händelschen Melodieen nach Arien aus Opern und Oratorien, für deren Aufnahme sich der Kaiser besonders interessiert haben soll, obgleich seine Lieblingsmelodie, das „Seht, er kommt mit Preis gekrönt“, nicht aufgenommen werden konnte. Weiterhin Volkslieder aller Art von den sinnigen Weisen des 16. Jahrhunderts, die Schumann besonders kunstvoll und feinsinnig anfaßte, bis zu den gemütlichen Melodieen eines Zuccalmaglio aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und wieder wirksamen Einrichtungen von Wagnerschen Melodieen (aus „Rienzi“ und „Holländer“), über deren Wert man freilich in dieser Gestalt wohl am ehesten streiten könnte. Daß der Bearbeiter komplizierte Satzprobleme förmlich aufsuchte, wird ihm wohl niemand im Ernst übelnehmen — andere neben ihm haben's ja gerade so gemacht: daher der Name „Volksliederbuch“! —, aber modulatorische Verkünstelungen wie in der lothringischen Volksweise „Ich bin so betrübet“ (No. 483) am Schluß werden doch kaum zu rechtfertigen sein, ebensowenig wie die Verwendung der Doppelchörigkeit in dem Volkslied aus dem Siebengebirge „Des Abends spät beim Mondenschein, was willst du, Schatz, bei mir?“ (No. 471). Die Exemplifikation auf die Praxis der Meister des Madrigals wird hier doch wohl nicht stichhaltig sein. Dagegen spricht wiederum aus anderen Tonsätzen, wie z. B. „'s ist nichts mit den alten Weibern“ (No. 583), „Schlechte Besserung“ (No. 584) und namentlich dem ganz köstlichen „Vetter Michel“ (No. 588), ein so unübertrefflich drastischer und dabei doch feiner und echter Humor, daß man ihm nicht viel Gleichwertiges dieser Art an die Seite setzen könnte.

Nach dieser Abschweifung ins Lyrische, das wir als ein Ganzes zu betrachten strebten, wenden wir uns nun zu Schumanns Instrumentalmusik zurück, die mit der Violinsonate op. 12 den Liederfrühling op. 11—17

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

unterbrach, um dann mit op. 18 (Klavierquartett No. 1) um so kräftiger einzusetzen.

Bewegten sich die zwei- und vierhändigen Klavierstücke in den kleinen Formen, so betritt Schumann später, nachdem seine Schwingen den kühnsten Flug in seinen großen Kammermusik- und Orchesterwerken genommen hatten, in seinen Variationen und Fuge für zwei Klaviere op. 32 (Berlin, Simrock) ein Gebiet, das er mit besonderer Vorliebe behandelt, das er zugleich aber auch mit einem Geschick zu meistern weiß, das für seine Geistesrichtung typisch genannt werden kann: die Kunst geistreichster und dabei temperamentvollster, von genialem Klangsinn getragener und unerschöpflich erscheinender Verarbeitung und Durcharbeitung eines Gedankens in immer aufs neue fesselnder technischer Problemarbeit, die oft genug Gefahr laufen könnte, in eine leere Artistik auszuarten, wäre sie nicht überall getragen von einer stets lebendig fühlenden, blühenden Phantasie. Nicht weniger als sechsmal hat Schumann in seiner Instrumentalmusik die Variationskunst praktiziert, und man muß sagen, daß es ihm an phantastischem Schwung der Diktion, an geistreicher Dialektik wie an üppiger Koloristik nicht leicht ein Neuerer gleichtut. Für musikalische Philister schreibt er freilich nicht, und ängstliche Gemüter werden bei den Kühnheiten seines Satzes oft das Kreuz machen (vielleicht auch deren drei).

In die Kategorie der Variationskunst kann man noch das einzige Orgelstück rechnen, das Schumann bis jetzt geschaffen, seine „Passacaglia und Finale“ über B-a-c-h op. 39 (Leipzig, Leuckart), unter den obligatorischen Huldigungen jedes rechtschaffenen Musikers an den größten Kontrapunktiker nicht die wirkungsärmste, dazu ein Stück von jener zusammengefaßten Wucht der formalen Gestaltung, um derentwillen schon die Meister des 17. Jahrhunderts die Form der Passacaglia bevorzugten.

Den Zug ins Große, Monumentale, den die letztgenannten beiden Werke verraten, läßt nun aber Schumann in seinen

Kammermusikwerken

in schrankenloser Gestaltungskraft sich betätigen. Ihnen allen, ohne Ausnahme: der Violinsonate op. 12 (Leuckart), dem ersten Klavierquintett op. 18 (Breitkopf & Härtel), der Violoncellsonate op. 19 (ebenda), dem Klaviertrio op. 25, Klavierquartett op. 29 (Leuckart), sowie dem zweiten Klavierquintett op. 49 (Simrock) eignet gemeinsam der Charakter des Schaffens aus dem Vollen, die Lust am frischen Sichausleben einer wahrhaft tiefen musikalischen Persönlichkeit, eines Temperaments zugleich, das oft freilich der schaffenden, besser gesagt der geistig arbeitenden Phantasie die Zügel schießen läßt, so daß sie leicht ins Überschwengliche schweift und dem Hörer im Überschwang der stürmischen Entwickelung

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

oft hart genug zusetzt. Für Leute, die behaglich und con amore musizieren wollen, ist diese Musik nicht immer ganz gemütlich, schon ganz abgesehen von den technischen Anforderungen, die sie stellt. Allein ist das nicht überhaupt der Grundzug unserer nervös gewordenen Musik im Zeitalter des Dampfes und der Elektrizität? Fast ein jedes dieser Werke steht im Zeichen des Ringens nach dem höchsten Preis, jener blendenden und gleißenden Virtuosität des Ausdrucks, die im Sturmlauf dem winkenden Endziel zustrebt, als gälte es, gefährliche Konkurrenten aus dem Feld zu schlagen. Fast nur im Klaviertrio op. 25 finden wir jenes behagliche, innerlich geklärte, man möchte sagen, feine Musizieren, das uns in manchen Brahmsschen Werken so sympathisch anmutet. Der durchgängige Charakterzug der übrigen Werke aber, von dem jungen Most, der sich in der Violinsonate op. 12 oft „recht absurd gebärdet", bis zu den glänzenden finish runs der Finalsätze der anderen Werke, ist erfüllt von überschäumender Tatkraft, ist Ausfluß eines stürmisch erregten Temperaments, von einem Kraftgefühl, das keine Schranke kennt als die, die ein feines Formgefühl sich setzt, wobei gelegentliche Digressionen kaum störend empfunden werden können — an die hat uns ja schon Schubert gewöhnt. Der Ernst und die Strenge der technischen Arbeit gemahnt dabei an Brahms, ohne in dessen Hang zum Grübeln zu verfallen. Wird dabei auch vielfach der Verstand und die kombinatorische Auffassungskraft mehr interessiert, als etwa das naivsinnliche Schwelgen in der motivlichen Erfindungskraft des Komponisten, so fehlt es doch nicht an edeln, schöngeschwungenen Themen (dritter Satz der Violinsonate, zweiter Satz der Cellosonate, Hauptthema des ersten Satzes im Trio, zweiter Satz des Klavierquartetts, zweites Thema des Finale im zweiten Klavierquartett), bei denen das Ohr förmlich ausruht von der geistigen Anstrengung, mit der man den intrikaten Satzkünsten der sonstigen thematischen Arbeit folgt. Übrigens ist ausdrücklich zu sagen, daß Schumanns Kammermusik nirgends ihrem Geiste — dem modern erfaßten natürlich — untreu wird. Davor hütet sie vor allem der Umstand, daß sie aus dem Geist der Instrumente heraus geschrieben ist, wobei natürlich das Klavier tonangebend ist. Allein auch die Streichinstrumente wahren dabei ihre Eigenart in bemerkenswerter Weise, und es ist namentlich (z. B. in der Cellosonate) bemerkenswert, wie hier Schumann die Klangwirkungen des Streichinstruments gegen die des Klaviers abzuwägen weiß. Stellen, wie man sie sonst gelegentlich findet, wo die Streichinstrumente sozusagen nur honoris causa mitspielen, weil sie eben einmal da sind, wird man kaum finden. Das gehört eben mit zum Geist der Kammermusik, die immer ein edler Wettstreit künstlerischer Individualitäten und keine arrangierte Orchestermusik sein soll; nur ein wirklicher praktischer Kammermusiker, wie Schumann selbst es ist, wird diese Sicherheit im Stil besitzen

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

können. Gerade in diesem Punkt hat Schumann seinen großen Namensvetter ganz gewaltig überflügelt und steht er in einer Linie mit Brahms.

Wenden wir uns nun zu Schumanns

Orchesterwerken,

so kommen hier in Frage: die Suite „Zur Karnevalszeit" op. 22 (Leuckart), die symphonischen Variationen über den Choral „Wer nur den lieben Gott läßt walten" op. 24 (ebenda), die Ouvertüre „Liebesfrühling" op. 28 (Breitkopf & Härtel), die „Variationen und Doppelfuge über ein lustiges Thema" op. 30 (Leuckart), die Serenade op. 34 (Bote & Bock), die Symphonie in f op. 42 (Leuckart) und die Ouvertüre zu einem Drama op. 45 (Leuckart). Wie schon die Opuszahlen andeuten, hat sich Schumann auf dieses Gebiet erst verhältnismäßig spät, und nachdem er schon eine Reihe bedeutsamer Kammermusikwerke geschrieben hatte, begeben. Namentlich hat er nach dem Muster von Brahms mit der größten Form, der Symphonie, erst den Standpunkt vollendetster geistiger Ausreifung seiner Schaffenskraft herankommen lassen, während es sonst der deutsche Durchschnittskomponist kaum erwarten kann, bis er sich mit der gehörigen Mischung von Bescheidenheit und Selbstgefühl, wie es einmal Einer hübsch gesagt hat: „auf ein Eckchen des Schemels setzen darf, auf dem der Größte, Beethoven, steht." Von den einschlägigen Werken, die fast alle den Weg durch den Konzertsaal genommen haben und teilweise noch ihre ehrenvoll errungene Position behaupten, kann und soll hier nur einiges Allgemeine gesagt werden. Man möchte die Suite und die beiden Variationenwerke fast eine Ausreifung und Projektion dessen, was Schumann in seiner Kammermusik angestrebt hat, auf den glänzenden Hintergrund des Orchesters mit virtuoser Beherrschung auch des neuen instrumentalen Kolorits, wie sie bei diesem souveränen Meister alles Technischen fast selbstverständlich erscheint, nennen: hier wie dort die stupende Detailkunst, die Meisterschaft der Arbeit, die immer aufs neue ihrer Ziele gewiß sein darf und den Hörer mit einem Sprühfeuer geistvoller Einfälle unterhält und in Staunen versetzt. Entwickelt er diese glanzvolle Technik in den Choralvariationen mit Wahrung des ganzen tiefen Ernstes, den der Vorwurf erheischen muß, so entfesselt er in den Variationen über ein lustiges Thema, in der Karnevalssuite und teilweise auch in der Serenade eine Eigenschaft, die für ihn ganz besonders charakteristisch ist: den Humor. Man kann nach diesen Proben Schumann ganz unbedenklich zu den größten Orchesterhumoristen zählen, die wir überhaupt besitzen, nicht etwa im Sinne des derben Spaßmachers, sondern des feinst gebildeten, nirgends die Grenze des künstlerisch Geschmackvollen überschreitenden Geistes, der in der Entfaltung seiner künstlerischen Anregung nach dem bewährten Rezept der „Lustigen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Weiber von Windsor": „So eilt herbei, Geist, Witz und Laune" seine künstlerischen Ideen in allen Regenbogenfarben schillern, gleißen und glänzen zu lassen versteht. Davon finden sich schon in seiner Kammermusik die ergötzlichsten und herzerfreulichsten Proben. Namentlich scheint das Thema, über das er seine lustigen Variationen op. 30 schrieb, so eine Art Hausthema seiner musikalischen Phantasie zu sein, so recht „seiner Art gemäß". Daher finden wir es auch im 2. Satz des 1. Klavierquartetts op. 18, wie im Finale des Klaviertrios op. 25. Wie köstlich sich Schumanns Humor auch sonst, und zwar in kleinstem Rahmen, sozusagen konzentriert, zu geben weiß, haben wir schon oben anläßlich der Erwähnung der Volksliedbearbeitungen in der kaiserlichen Sammlung gesagt. Es zeigt sich eben auch bei Schumann, wie ein echter Humor nur aus der Tiefe der Empfindung, sozusagen als Nebenprodukt, gewonnen wird und wie er umgekehrt selbst wieder in die Tiefe weist.

Allein es wäre verfehlt, ob dieser schillernden Pracht der Außenseite von Schumanns Orchestermusik den gelegentlich tieferen Gehalt seiner orchestralen Gedanken zu übersehen. Sinnige Tonbilder von bestrickend intimem Reiz bietet hier seine Serenade op. 34 (namentlich im „Ständchen"), obgleich auch hier in diesem Werk nach den Programmandeutungen des Komponisten der Schalk steckt und seine hübscheste Pointe am Schluß in der Verwendung eines neckischen Volksliedes ausspielt. Ganz auf den Ton hochgeschwellten Empfindens gestimmt und in Tonfarben von leuchtendem Glanz einherbrausend ist die vielgespielte Ouvertüre „Liebesfrühling" op. 28 (Breitkopf & Härtel). Tiefere, tragische Töne schlägt an die „Ouvertüre zu einem Drama" op. 45 (Leuckart), in der ein unter wild wiehernden Tremoli der Bläser echt tragisch anmutendes Hauptmotiv den Kampf des tragischen Helden mit den Mächten der Finsternis, lockende Tonbilder das Symbol des Ideals, dem er nachjagt, darzustellen scheinen, und wo in der tiefgründigen Durchführung des thematischen Inhalts ein reichbewegtes Leben zur Offenbarung kommt, das freilich eine dauernde Befriedigung nur wie im Traume zu ahnen bekommt (vergleiche den schönen Schluß des Werkes). Die Krone der Orchesterwerke Schumanns aber bildet zweifellos seine große Symphonie in f op. 42 (Leuckart), auf die der Komponist alles aufbewahrt und aufgespart zu haben scheint, was er an Geist und Tiefe der Gedanken, an Ernst und Gediegenheit der Arbeit, an Schwung und Adel der Empfindung, an straffer und wirksam gesteigerter Gestaltungsgabe auf orchestralem Gebiete aufzuwenden hatte. Schon der Umstand, daß er durch das ganze Werk ein gemeinsames Motiv hindurchgehen läßt, und zwar nicht mechanisch wiederkehrend, sondern die Situationen innerlich dramatisch miterlebend und damit gelegentlich umgebildet, das erhebt dieses pracht-

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

volle Werk auf eine besondere Höhe. Gleichsam die Quintessenz eines reichen künstlerischen Lebens darbietend, hat das Werk in seiner Gesamthaltung freilich viel von der nervösen Unrast unserer Tage, wie sie sich in der steten modulatorischen Unruhe der Gedanken und ihrer Aussprache äußert, angenommen. Doch was will das sagen im Hinblick auf die starken Gedanken, die hier zu uns reden, und auf den kolossalen Schwung, in den sie den Hörer, der ihnen ohne Widerstand zu folgen schon durch den Glanz der Diktion gezwungen wird, versetzen müssen. Wie ergreift und erhebt nach der feierlichen Einleitung die breit ausladende Kantilene des zweiten Satzes, wie rührend die Englisch-Hornmelodie (con dolore) seines Seitensatzes, und wie prachtvoll ist der Satz in seinem weiteren Verlauf gesteigert. Im dritten Satz spricht wieder das Brillantfeuerwerk der berühmten deutschen Scherzo-Kunst, die im Trio mit seinem Hornthema wieder bedeutsam verinnerlicht erscheint und sich fühlbar an Brahms anlehnt. Einer jener „trains de violon", die in der großen Leonorenouvertüre vorgebildet sind, führt dann zum triumphalen Schlußsatz, in dem das Leitmotiv des ganzen Werkes seine Siege feiert, die dem Hörer das Herz in Begeisterung mitschlagen lassen müssen.

Und nun noch ein Blick auf die Werke Schumanns, in denen wie in einem Brennpunkt alle Eigenschaften des Tonsetzers in ihrer spezifischen Eigenart wie in ihrer Zusammenstimmung zu einer durchgebildeten musikalischen „Persönlichkeit" in die Erscheinung treten:

die größeren Chorwerke.

Es sind dies: das Jugendwerk „Amor und Psyche" op. 3 (Breitkopf & Härtel), „Totenklage" op. 33 (Leuckart) und „Sehnsucht" op. 40 (ebenda), „Preis- und Danklied" op. 47 (Simrock), endlich das biblische Oratorium „Ruth" op. 50 (Leuckart), das jüngste Werk des Tondichters. Was das Jugendwerk „Amor und Psyche" anlangt, so zeigt dies natürlich alle Tugenden wie Schattenseiten, die bei einem so überschäumenden musikalischen Talent, wie es Schumann von allem Anfang an in seinen Werken bezeugt, einem Jugendwerk anhaften werden. Zu den ersten zählt der Reichtum an poetisch-musikalischen Ideen, der Schwung der Tonsprache, das lebhafte, unbekümmerte Darauflosmusizieren aus dem Vollen heraus, das Schwelgen in den Gedanken und Stimmungen aus lebhaft erregter Empfindung heraus, der starke Klang- und Farbensinn, der sich schon hier überall deutlich ausspricht. Dem steht freilich gegenüber die Überschwenglichkeit des Ausdrucks, die viel zu breit geratene musikalische Ausführung der meisten Szenen, die zu endlosen und heute kaum mehr erträglichen Textwiederholungen zwang, die noch ziemlich unentwickelte Charakterisierung der Einzelheiten, die zur Monotonie des Ausdrucks führt. Dazu kommt, daß man heute über

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

die formale Gestaltung, die man vielleicht mit Robert Schumanns „Paradies und Peri“ vergleichen könnte, wenn sie sich dessen Prägnanz im Ausdruck bedienen würde, mit ihren breiten musikseligen Arien und dgl. eben doch hinweg ist und sie auch in so musikalischer Fassung nicht mehr zurückwünschen möchte. Dazu kommt ferner als die Wirkung hindernd, daß man dem an sich ja poetischen Text (von Bulthaupt) bzw. der Handlung selbst mit ihrem als reale Handlung uninteressanten, als Allegorie aber schwer verständlichen Inhalt kaum mehr ein Interesse entgegenbringen wird. Dieses Schicksal teilte ja auch die musikalisch als so verdienstvoll gerühmte Oper gleichen Titels eines Max Zenger oder auf bildnerischem Gebiet das Werk Paul Thumanns. Als Episode wird uns Canova's unvergleichliches Meisterwerk in der Villa Carlotta ja immer entzücken; mehr von der Handlung zu erfahren, interessiert heute keinen Menschen mehr. Eine dankbare Orchesternummer aus Schumanns Werk, der „Tanz der Nymphen und Satyrn“, ist übrigens auch einzeln öfter aufgeführt und auch als wirksames vierhändiges Klavierstück herausgegeben worden.

Auf der Höhe voller künstlerischer Reife, der Auffassung wie der Gestaltungskraft, stehen nun aber die anderen Chorwerke, mit denen Schumann zugleich wieder in fühlbare Nähe zu Brahms rückt. Und das zwar nicht sowohl dem Genre nach, das bei dem groß angelegten „Preis- und Danklied“, op. 47, sogar bis in Einzelheiten der technischen Anlage den Vergleich nahelegt, als vielmehr der ganzen künstlerischen Tendenz, dem Verhältnis des Tondichters zu seinem Text, der bis in die letzte Tiefe der poetischen Idee mit künstlerisch ebenbürtiger Divinationsgabe tauchenden Phantasie nach.

„Totenklage“ op. 33 und „Sehnsucht“ op. 40 (beide bei Leuckart) sind Vertonungen Schillerscher Dichtungen. Damit war von vornherein ihre Richtung bestimmt und sozusagen Ton und Farbe festgelegt. Die Gedankenweite, die Schillers Verse umspannen, in Tönen nachzugestalten, erfordert eine Tiefe des Eindringens in die letzten Wurzeln der Poesie, eine Höhe des monumentalen Aufbaues, die der der Dichtung nichts nachzugeben brauchte, ein Hineintauchen zugleich in den Schwung der Sprache, mit dem Schillers Poesie über Welt und Zeit ihre Riesenschwingen erhebt. Die „Totenklage“ hat ein Bruchstück aus dem herrlichen Chor der „Braut von Messina“ („Durch die Straßen der Städte vom Jammer gefolget“) bis zu der Lapidar-Sentenz:

Nicht an die Güter hänge dein Herz,
Die das Leben vergänglich zieren!
Wer besitzt, der lerne verlieren,
Wer im Glück ist, der lerne den Schmerz.“

als Text. Paul Hielscher hat eine kurze und dabei überaus fein nach-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

gefühlte Einführung zu dem Werk (wie auch zur „Sehnsucht") geschrieben, die den musikalischen Gedanken des Tongedichts — denn zu dem hat es Schumann nachgebildet — treffend wiedergibt. Die schwere Hand des Geschicks, die auf allem Sterblichen liegt, die furchterfüllte Betrachtung dieses Schicksals, die sich in ernster Ergebung in das Los alles Todgeweihten versenkt, wenn sie auch das Herbe dieses Loses lebendig empfindet — dann aber der furchtbare Eindruck, wenn über die Gesetze der Natur hinweg die Vernichtung von teuren Werten zur gemeinsamen Tragik des Lebens wird, die das „Ungeheure" vor Augen führen, dem Gewitter gleich, das seine Elementargewalten entfesselt, auch mitten im blühenden Leben „des Unglücks tückische Nähe" verkündend: das sind Bilder von einer Gewalt der Wirkung auf die fühlende Seele, die in der Tonkunst erst die befreiende Sprache gefunden zu haben scheinen. Aber noch eine andere Befreiung schildert — über die Worte der Dichtung hinaus — der Tondichter, und das ist eben wieder ein Zug, der an Brahms erinnert: aus der Erschütterung der Seele leitet er die tragische Katharsis, die Läuterung zur Ruhe der Seele ab, die den Schmerz in sanfte und erquickende Wehmut mildert. Das Tonwerk endet als Elegie, ganz in griechisch-klassischem Sinn, wo der wilde Schmerz seinen Stachel verliert und Ergebung in das Geschick dessen zermalmender Kraft Widerpart hält. Der Schluß von Schumanns Werk steht auf gleicher ethischer Stufe mit Brahms' „Nänie".

Nicht minder tief erfaßt erscheint der dichterische Gehalt in der „Sehnsucht", die zur Schillerfeier des Jahres 1905 als ein würdiges Opfer vor dem Genius des Dichters erschien — im ganzen ein freundliches Gegenbild zu der „Totenklage", aber auch wieder voll ergreifender Tonpoesie, in der die Worte der Dichtung aufblühen in romantischer Schönheit und klassischer Ineinsbildung von Wort und Ton, von Gedankeninhalt und tönender Form. Schon der Gedanke, die erste Strophe des Gedichts a cappella singen zu lassen, ehe als Verheißung der Erfüllung der Sehnsucht „aus dieses Tales Gründen, die der feuchte Nebel drückt" nach reineren Höhen die gleichsam „nicht von dieser Welt" stammenden Instrumententöne erklingen und die herrliche Melodie bringen, die dann das Hauptmotiv durch das Werk bis zu seinem faszinierenden Schluß abgibt — schon dieser Zug zeigt, wie tief und originell Schumann seine Aufgabe aufgefaßt hat. Das Stück erinnert sonst in der Antithese, die es durchführt, an Brahms' „Schicksalslied". Der Schluß baut das „schöne Wunderland" der Sehnsucht vor der Phantasie dessen, der es ersehnt, in der Vorfreude der Erfüllung auf, ein schönes Vorrecht, das nur die Tonkunst mit voller, beseligender Wirkung ausüben konnte — auch dazu ist Brahms Pathe gestanden.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Das „Preis- und Danklied", op. 47 (Simrock) endlich verleugnet in keinem Zuge seine Anregung durch Brahms' „Triumphlied". Wie dieses Wilhelm I., ist jenes Wilhelm II. gewidmet; das ist ja äußerlich und doch vielleicht ein Zug auch innerer Verwandtschaft. Gleichfalls auf Worte der Bibel gesetzt, stellt es einen Chor-Monumentalbau dar, der alle ähnlichen Werke auch an technischer Schwierigkeit bei weitem übersteigt. Es ist so recht ein Stück im Prunkstil Wilhelm II., allein es übertrifft diesen entschieden an innerem Gehalt, an ernster künstlerischer Vertiefung, für die der äußere Glanz nur der adäquate Ausdruck des Erfülltseins von einer wahrhaft großen Aufgabe darstellt. Es wird dermalen nicht viele Chöre geben, die dieses rasend schwere, von feurigstem Schwung erfüllte dreisätzige Werk ganz nach den Intentionen des Komponisten auszuführen imstande sind; Brahms' Werk ist fast ein Kinderspiel dagegen. Was der Komponist wollte, liegt klar zutage; die Originalität seiner Mittel ist außer aller Frage. Ob das Werk aber unter normalen Verhältnissen ausführbar ist, bleibt abzuwarten, womit schließlich auch die Frage, ob es nur ein problematisches oder ein für das reale Leben taugliches Kunstwerk ist, gelöst werden dürfte. Lassen wir darüber die Zukunft entscheiden. Vorläufig stellt das Werk seinem Meister das Zeugnis aus, das Höchste gewollt und mit souveräner Beherrschung der Technik angestrebt zu haben — et fecisse juvat. Der Schluß, wo eine Zeile des Chorals „Nun danket alle Gott" — „mit Herzen, Mund und Händen" — herausklingt, muß von überwältigender Wirkung sein.

Und nun des Tondichters neuestes Werk, sein biblisches Oratorium „Ruth" (Leuckart), mit dem er das erste Halbhundert seiner Werke glanz- und bedeutungsvoll abgeschlossen hat. Es hat eben erst seine Bahn betreten, glänzend bewillkommt und mit seltener Einmütigkeit vom Publikum wie von der heute so schwer zu befriedigenden Kritik beifälligst aufgenommen. Ist es am Platze, an dieser Stelle dem allgemeinen Urteil, das seine weitere Bahn begründen wird, vorzugreifen? Die Einzelheiten seines formalen und technischen Aufbaus hat der Verfasser dieser Zeilen in einer Erläuterungsschrift darzustellen versucht, auf die verwiesen werden darf. Wer des Künstlers ganzes seitheriges Lebenswerk überschauen konnte, dem drängt sich sofort unabweislich die Überzeugung auf, daß „Ruth" in jedem Betracht die Summe dessen zieht, was wir als des Künstlers Eigenart und Persönlichkeitswert kennen gelernt haben. War doch der ganze Stoff, der sich ihm hier darbot, wie die ganze Art der Behandlung, die er diesem angedeihen läßt, nur dazu angetan, diese Eigenart auf den Plan zu rufen: der echt romantische Zug seines Schaffens, die intime Hinneigung zu allem Echt-Poetischen und Gemütstiefen, die starke lyrische Begabung, die hier in der dramatischen Form ein wohltätiges Korrektiv gegen allen Hang zum

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

„In-die-Weite-Schweifen" und Sichverlieren finden konnte und tatsächlich, sehr zu ihrem Vorteil, fand, die Lust am reichen Ausgestalten der musikalischen Situationen, die volle Beherrschung alles Technischen in der Richtung des Klangschönen und Satzvollendeten, die Frische und Unmittelbarkeit der Erfindung, die lieber einmal ein Wort sagt, das vielleicht an etwas anderes anklingt, als daß sie dem Fluch des um jeden Preis Originell-sein-Wollens verfällt, das sichere Gefühl für das im besten Sinne des Wortes Wirksame: haben wir das nicht auf allen Gebieten seines Schaffens hervorheben können? Nun, es findet sich alles auch hier. Findet sich aber auch zugleich in einer Weise zu künstlerischer Prägnanz des Ausdrucks zusammengedrängt, die wir in früheren Werken hinter ein fröhliches musikalisches Sichgehenlassen zurücktreten sahen. Es ist eben das Dramatische, was Schumann hier angestrebt hat, was freilich natürlich nicht seinen gelegentlichen lyrischen Überschwang, einen Grundzug seines Wesens und als solcher eben nicht abzulegen, mildert, aber doch oberstes Gebot in der Haltung des Ganzen war. Man wird ja das gute alte Idyll der Bibel kaum mehr wiedererkennen, allein man wird der Wirkung des Ganzen darob nicht gram sein dürfen, es sei denn, man besäße den Grad kühler Reflexion, für den — Schumann nie und nimmer schreiben kann und schreiben wird. Er hat entschieden etwas von P. P. Rubens in seinem künstlerischen Schaffensdrang wie in der Art seines Schaffens. Auch an den darf man nicht mit kühler Reflexion herantreten, sonst kommt weder der Urteilende noch der Beurteilte auf seine Rechnung.

Wir haben nun aber den Künstler vor seinem Werk zurücktreten lassen. Allein er ist der Nachwelt ja auch nicht sich, sondern sein Werk schuldig. Über sein Leben kann man mehr als dürftige Lexikonnotizen kaum geben. Georg Schumann ist geboren am 25. Oktober 1866 als Sohn eines Stadtmusikdirektors zu Königstein an der Elbe. Auch sein Großvater war schon Stadtkantor in Königstein. Frühzeitig schon eine hervorragende Begabung zeigend, genoß Georg den ersten Unterricht in der Musik im Hause des Vaters, wurde dann in Dresden Schüler von C. A. Fischer, B. Rollfuß und Fr. Baumfelder und studierte 1881 bis 1888 am Konservatorium in Leipzig. Während dieser Zeit schrieb er unter anderem eine Symphonie, die bei einem Preisausschreiben des damaligen Berliner Konzerthauses den Preis bekam. Das Werk ist nicht im Druck erschienen. 1891 bis 1896 war Schumann Dirigent des Danziger Konzertvereins. 1896 bis 1899 leitete er die Konzerte des Philharmonischen Vereins in Bremen, wo er auch als Kammermusikspieler reiche Erfolge erntete. 1900 wurde er als Königlicher Professor Nachfolger Blumners an der Berliner Singakademie. Seine Erfolge als Konzertdirigent sind in der Geschichte des deutschen Konzertlebens ehrenvoll verzeichnet. Seine nicht

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

minder ehrenden Erfolge als ausübender Künstler, Pianist und Kammermusikspieler, namentlich in der Meistertriovereinigung mit Halir und Dechert hat auch das Ausland rühmend anerkannt.

So steht Georg Schumann als schaffender wie als ausübender Künstler in der Vollkraft des Wirkens auf der Höhe seines künstlerischen Lebens, das gewiß nicht nur der Gegenwart angehören wird und das in dem Maße auch die Zukunft lebhafter bewegen und erfüllen wird, als unser Musikleben von den durch allerlei Praktiken nicht eben günstig beeinflußten Sensationen des Tages sich den mehr in der Stille schaffenden, dafür aber um so gehaltreicheren und daher einer wirklichen Dauer werten künstlerischen Erscheinungen zuwenden wird — „ein Ziel, aufs innigste zu wünschen".

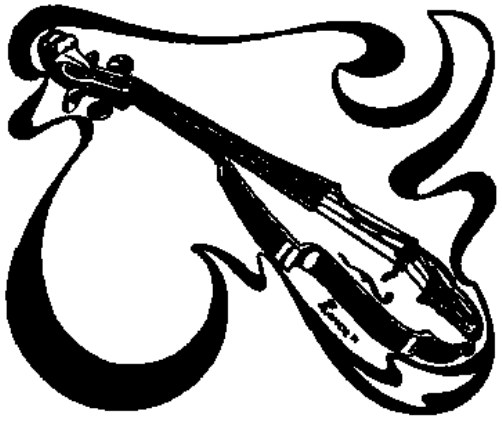
Übersicht der seither erschienenen Werke von Georg Schumann:

op. 1.	Drei Klavierstücke, zweihändig	Kistner
„ 2.	„Stimmungsbilder". Sieben Klavierstücke, zweihändig.	Kistner
„ 3.	„Amor und Psyche", für Soli, Chor und Orchester	Breitkopf & Härtel
„ 4.	„Traumbilder", für Klavier, zweihändig	Breitkopf & Härtel
„ 5.	Reigen für Klavier, vierhändig	Breitkopf & Härtel
„ 6.	Mazurka mélancolique und Gavotte, zweihändig	Breitkopf & Härtel
„ 7.	Fünf Improvisationen, zweihändig	Breitkopf & Härtel
„ 8.	Thema und Variationen, zweihändig	Breitkopf & Härtel
„ 9.	Zwei Stücke, zweihändig	Breitkopf & Härtel
„ 10.	Vier Lieder	Leuckart
„ 11.	Fünf Lieder	Breitkopf & Härtel
„ 12.	Violinsonate	Leuckart
„ 13.	Drei Lieder	Simrock
„ 14.	Drei Lieder	Leuckart
„ 15.	Drei Lieder	Leuckart
„ 16.	Drei Lieder	Leuckart
„ 17.	Drei Lieder	Leuckart
„ 18.	Erstes Klavierquintett	Breitkopf & Härtel
„ 19.	Violoncellsonate	Breitkopf & Härtel
„ 20.	Musette für Klavier, zweihändig	Präger & Meier
„ 21.	Intermezzi, zweihändig	Präger & Meier
„ 22.	„Aus der Karnevalszeit", Suite für Orchester	Leuckart
„ 23.	Drei Klavierstücke, zweihändig	A. P. Schmidt, [Newyork
„ 24.	Symphonische Variation über „Wer nur den lieben Gott läßt walten", für großes Orchester	Leuckart
„ 25.	Klaviertrio	Leuckart
„ 26.	Phantasie-Etüden, 18 Klavierstücke, zweihändig	Hofmeister
„ 27.	„Harzbilder", sechs Phantasieen für Klavier, zweihändig	Bote & Bock
„ 28.	„Liebesfrühling", Ouvertüre für großes Orchester	Breitkopf & Härtel
„ 29.	Klavierquartett	Leuckart
„ 30.	Variationen und Doppelfuge über ein lustiges Thema, für großes Orchester	Leuckart

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

op.	31. Drei geistliche Lieder für gemischten Chor	Leuckart
„	32. Variationen und Fuge für zwei Klaviere über ein Thema von Beethoven	Simrock
„	33. „Totenklage", für Chor und Orchester	Leuckart
„	34. Serenade für großes Orchester	Bote & Bock
„	35. „Mädchenlieder"	Hofmeister
„	36. Sechs Phantasieen, zweihändig	Simrock
„	37. Vier Stücke, vierhändig	Simrock
„	38. Fünf Lieder	Fürstner
„	39. Passacaglia und Finale über B-a-c-h, für Orgel	Leuckart
„	40. „Sehnsucht", für Chor und Orchester	Leuckart
„	41. Vier Gesänge für Männerchor	Leuckart
„	42. Symphonie für großes Orchester	Leuckart
„	43. 48 Volksliederbearbeitungen für Männerchor	Peters
„	44. „Lieder der Liebe"	Bote & Bock
„	45. Ouvertüre zu einem Drama, für großes Orchester	Leuckart
„	46. Zwei Gesänge	Simrock
„	47. „Preis- und Danklied", für Chor und Orchester	Simrock
„	48. Vier Gesänge	Fürstner
„	49. Zweites Klavierquintett	Simrock
„	50. „Ruth", für Soli, Chor und Orchester	Leuckart



Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

WIE ICH MUSIKER WURDE

von Georg Schumann-Berlin

In Königsstein a. d. Elbe, bald nachdem die letzten Preußen Österreich verlassen hatten, wurde 1866, wie dies schon damals öfters vorkam, ein Knabe geboren, als zweites Kind von zwölf Geschwistern. Der Großvater mütterlicherseits war ein lieber, guter, alter Herr, der damals schon länger als 25 Jahre im Dienste des Städtchens als Kantor, Organist und Mädchenschullehrer tätig war. Der Vater übte, im Gegensatz zu diesem kirchlichen Amt, die weltliche Seite der Musik als Stadtmusikdirektor einer kleinen Kapelle aus. Kein Wunder also, daß besagter Knabe, wenngleich ohne besondere Neigung, ob kirchlich oder weltlich, auch anfing, auf seine Weise Musik zu machen. Da nun das drei- bis vierjährige Kind den Großvater während des Gesangunterrichtes öfters in der Schule besuchen durfte (es hatte seinen Platz unter dem Katheder), fing es die Melodieen auf und suchte sie dann zu Hause auf dem väterlichen „Konzertflügel" — der hohe Anforderungen weder gewöhnt war noch beanspruchen konnte — zum Erklingen zu bringen. Dies schien den Vater anzuregen, zugleich mit dem nicht hoffnungslosen Sprößling in die Geheimnisse des Klavierspieles einzudringen, Anfänger und Meister in einer Person. Die Noten wurden auf einer Schiefertafel gelehrt. Über etwaige klaviertechnische Unerfahrenheiten half eine alte Klavierschule spielend hinweg. Die Sache ging so gut, daß der Vater mit dem Sohn in dessen fünftem Jahre eine Reise nach Dresden unternahm, um dort eine kleine Geige zu erstehen, nun auch das Studium auf diesem Instrument, das der Vater überdies in ausgezeichneter Weise beherrschte, unternehmend. Zu dieser Zeit, mit $5\frac{1}{2}$ Jahren, wurde der ahnungslose Bursche vom schönsten Spiele zur Schule geschleppt, und heiße Tränen flossen ob dieser plötzlichen Veränderung, die auch durch die in der Schule ausgeteilten riesigen Zuckerdüten, die damals noch in der Größe und Anzahl keiner Beschränkung unterlagen, nicht gestillt werden konnten. Die Studien auf der Geige hatten das Resultat gezeitigt, daß der Vater mit dem Sohne in einem Konzert der Stadtkapelle den „Oberländler für zwei Violinen von Jos. Gungl" vortragen konnte. Kam Besuch in das väterliche Haus, so wurde jeder nur tonfähige Gegenstand herbeigeschleppt,

M40U
Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

um die Tatsache festzustellen, daß der Junge sogenanntes absolutes Tonbewußtsein habe. Er seinerseits wunderte sich, daß die Besucher daran Mangel litten. Mittlerweile faßte auch der Großvater musikalisches Interesse an den Enkel, und dieser fühlte sich mächtig hingezogen zu der Orgel in der Kirche. Es wurde bald das besondere Vergnügen des Großvaters, den Enkel das Hauptlied im Gottesdienste spielen zu lassen. Dieser vergaß nur manchmal die Reprise des Chorales, dann griffen aber plötzlich die großväterlichen Arme über den Rücken des Spielenden, um das Wirrnis, in das die Gemeinde geraten war, wieder gutzumachen. Die Beine des Kindes langten natürlich nicht bis an das Orgelpedal, aber auch diesem Übelstand half der Großvater ab, indem er hilfreich seine eigenen Füße für das Pedal nutzbar machte. Dieser Großvater war überhaupt an seiner Orgel eine prächtige alte Kantorerscheinung. Er phantasierte so schön, daß es für viele ein Teil des Gottesdienstes war, aber auch sein Zusammenhang mit der Gemeinde war ein schöner. Als Richtschnur dafür hatte er sich einen Vers an der Orgel angeheftet, der begann:

„Du spielst hier nicht für dich,
Du spielst für die Gemeinde“

und der weiter ausführte, daß zwischen Gemeinde und Organist immer ein rechter Zusammenklang herrschen müsse.

Nun wurden aber auch den Instrumenten des väterlichen Musikhaushaltes alle Geheimnisse entlockt. Pauke, Flöte, Kontrabaß, Tenor- und Waldhorn, Klarinette, kurz, was zu finden war, mußte herhalten, und stöhnend klagten die Instrumente diesen Eingriff in ihre innerste Seele wieder. Aber das väterliche Haus war daran gewöhnt. Vom Keller bis auf den Boden war kaum ein Raum zu finden, wo sich nicht Musikschüler heiß an einem Instrumente um spätere Lorbeeren mühten. Die Harmonik feierte daher manchmal die wüstesten Orgien, und diese Zufallsinstrumentationskunst würfelte die seltsamsten Klänge zusammen. Und dennoch war diese Hausmusik der eigentliche Nährboden des Kindes. Vor allem aber waren es Geige, Klavier und Orgel, denen am meisten Zeit gewidmet wurde. Da wurde beschlossen, daß der Junge auch eine Oper in Dresden hören müsse. Der Vater, der zur Erlangung des Eintritts in Konzert und Theater aus gewissen Gründen allerhand freundliche Beziehungen höher einschätzte als den einfacheren Weg zur Kasse, hatte den Burschen im Orchester untergebracht. Da saß er auf einem Kontrabaßsessel neben dem Fagottisten, verstand nicht recht die respektvolle Begrüßung des Dirigenten seitens des Orchesters, fraß aber dafür die Vorgänge im Orchester mit wahrer Begierde, während die Sache da oben auf der Bühne ihm weniger notwendig schien. Die Fortschritte des Knaben er-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

forderten nun aber doch, den Unterricht im Klavierspiel geregelter zu betreiben. Carl August Fischer, der bekannte Orgelmeister in Dresden, hatte die große Güte, den Knaben weiter zu unterrichten. Allwöchentlich fuhr der Zehnjährige dorthin, um bei ihm Stunden zu nehmen. Bald war der Knabe soweit, dem Vater die Violinkonzerte Bériot's, Vieuxtemps', Beethovens, Mendelssohns, Bruchs am Klavier zu begleiten. Diese, sowie die Klavier- und Violinsonaten von Haydn, Mozart, Beethoven kannte er bald alle auswendig, da täglich das eine oder andere geübt wurde. Aber auch die Klavierkonzerte von Mozart wurden probiert, und das väterliche Orchester kam dazu in die „gute Stube", wo der Flügel seinen Platz hatte. Um diese Fortschritte auch in klingende Münze umzuwerten, boten die umliegenden Badeorte und Kurhäuser Gelegenheit zu Kammerkonzerten, ausgeführt von Vater und Sohn. Der finanzielle Ertrag war sehr bescheiden, wurde aber dennoch nicht unterschätzt. Besonderes Vergnügen aber bereitete es dem Jungen, wenn er selber nach der Schule eine Orchesterübung veranstalten und aus dem väterlichen Notenschatze eine Symphonie von Pleyel oder gar von Haydn probieren konnte. Diese Begeisterung fand allerdings wenig Gegenliebe bei den Ausführenden; sie endete nicht selten mit einem Violinduo von Pleyel, weil, wie bei der Abschiedssymphonie von Haydn, einer nach dem anderen verschwand, hier nur aus anderen Gründen.

Inzwischen mußte in Dresden ein anderer Lehrer angenommen werden. „Du fährst mit der Pferdebahn bis zur Straße so und so. Dort wohnt er". So lautete der Auftrag. Der Junge sitzt zum ersten Male auf der Pferdebahn, sieht plötzlich das Straßenschild, steigt während der Fahrt herunter und liegt im Straßenschmutz, der gerade den Höchststand erreicht hatte. Beschmutzt von oben bis unten — wie eine Reinigung vorzunehmen sei, dies hoffte er im Hause des neuen Maestro zu erfahren — so betrat er die Wohnung des Gestrengen. Die erhoffte Gelegenheit fand sich nicht, der Jüngling mußte gleich ans Klavier und fing an zu spielen. „Kerl, du hast wohl eben Kartoffeln ausgegraben?" — „Nee, ich bin von der Pferdebahn gefallen". — Tränen, Abschied — aus dieser Begegnung entwickelte sich kein Verhältnis für die Zukunft. Um so erfreulicher war die Aufnahme bei Friedrich Baumfelder, der nun der Lehrer im Klavierspiel wurde. Da erkrankte 1878 der Großvater, der Enkel wurde sein Stellvertreter, und mit zwölf Jahren — nach des Großvaters Tode — einstweilig sein Nachfolger in der Ausübung des Kirchendienstes. Die Zeit war nützlich ausgefüllt: Schule, Kirchendienst, Unterricht in Dresden, Mitwirkungen bei den Unternehmungen der väterlichen Stadtkapelle an der Pauke oder an der zweiten Geige, im Saale oder auf den Bergen der Sächsischen Schweiz. Es ging aber und wurde leicht überwunden. Der Stolz, mit dem großen Kirchenschlüssel

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

durch die Straßen „zum Dienste“ zu wandern, überwand manche kindlichen Schmerzen; wenn der Vater vom Spielen zum Musiküben abrief, ertönte höchstens die Bitte: „Nur noch fünf Minuten.“ In diese Zeit fiel wohl auch ein Versuch des Vaters, den Sohn in Dresden als Alumnen an die Kreuzschule zu bringen. Die gesangliche Prüfung zeitigte aber kein befriedigendes Resultat, und dies war wohl ein Produkt von Willensverweigerung und Befangenheit zugleich, denn der Gedanke, die Heimat verlassen zu sollen, machte dem Kinde schon jetzt Sorge. War es doch so schön trotz aller Mühen! Die einzige Sorge war nur der Mangel an Autorität des jungen stellvertretenden Kantors gegenüber seinem ersten Chor, der aus ca. zwölf Jungens der Schule bestand, denen manchmal durchaus nichts an der Erhaltung äußerer Würde gelegen war. Und dennoch, die Stunde des Abschiedes schlug. Mit 13 Jahren konfirmiert, verließ er das elterliche Haus, um ganz in das Haus Friedrich Baumfelders in Dresden aufgenommen zu werden. Das Heimweh war aber so stark, daß schon nach sechs Tagen der Knabe unerwartet das Haus der Eltern betrat, und als gerade an diesem Sonntag Vormittag die Choräle, von der väterlichen Kapelle vom Turme gespielt, erschallten, war der seelische Bankerott vollständig. Trotzdem ging es am anderen Morgen auf höheren Befehl wieder fort, um nun zwei Jahre unter der Leitung des liebenswürdigen Lehrers und Menschen ernste Studien zu treiben. Die Lust zur Komposition, die sich schon vordem in allen möglichen Formen für Orgel, Orchester und Klavier gezeigt hatte, wurde nun in rechte Bahnen gebracht. Das Resultat dieser Studien war ein baldiges Auftreten in einem Orchesterverein in Dresden mit Hummels a-moll Klavierkonzert. Heiße Gebete um gutes Gelingen stiegen auf dem Wege zum Konzertlokal zum Himmel. Die Sängerin des Abends saß schon in großer Konzerttoilette in der ersten Reihe des Saales, neben ihr ein leerer Stuhl für den Klaviermeister. Da sollte der Junge Platz nehmen. Er tat es stillschweigend. „Mein Junge, der Platz ist für den Klaviersolisten.“ „Stimmt“, dachte er, sagte aber weiter nichts, die Lösung der Frage der Zukunft überlassend, und den weißen Handschuhen, die er zum ersten Male trug, die beim Anziehen allerdings bedenkliche Löcher und Risse erhalten hatten. Das Spiel gelang, der Verein gab seiner Anerkennung dadurch Ausdruck, daß er den Jungen — photographieren ließ. Bald darauf brachte man ihn, mit einer Klaviersonate eigener Komposition in der Tasche, an das Leipziger Konservatorium, das ihm Freistelle gewährte, und obwohl mittellos, ging es doch vorwärts, namentlich nachdem auch Frau von Holstein ihm Aufnahme in ihrem Holstein-Stifte gewährte.

So wurde ich Musiker.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

CHRISTIAN SINDING

von Wilhelm Altmann-Berlin

Nichts weniger als groß ist die Anzahl der norwegischen Komponisten, die über ihr Vaterland hinaus gedrungen sind und internationale Bedeutung erlangt haben, seitdem mit Waldemar Thrane (1790—1828) die Kunstmusik in Norwegen ihren Einzug gehalten hat. Wenn wir Halfdan Kjerulf, O. Winter-Hjelm, dem Schöpfer der ersten norwegischen Oper, Richard Nordraak, Johan Svendsen und Johan Selmer Einfluß auf die internationale Musik zuweisen, so gehen wir vielleicht schon etwas zu weit. Eigentlich sind es nur Edvard Grieg und Christian Sinding, denen diese Bedeutung zukommt, neuerdings auch noch Gerhard Schjelderup. Während Grieg[1]) mit vollem Bewußtsein national in seinen Tonschöpfungen sein wollte, die alten Bauerntänze (Springar, Halling), Wiegen-, Fischer- und Hirtenlieder aufs schönste nachahmte, verleugnet zwar auch Sinding seine norwegische Herkunft in seiner Musik, selbst in seinen Symphonieen und Kammermusikwerken, nicht ganz, ist aber vorwiegend Kosmopolit. Ein zweiter wesentlicher Unterschied zwischen den beiden Tondichtern ist der, daß Grieg in der Hauptsache sein Bestes in kleinen Formen gegeben hat, während Sinding mit Vorliebe seine Gedanken breit und in mehrsätzigen Werken auszuführen liebt: er ist überwiegend Epiker und Symphoniker, Grieg dagegen Lyriker. Beide sind schon in recht jungen Jahren zu großer Berühmtheit gelangt, beide haben auch in ihren ersten Werken verhältnismäßig schon ihr Bestes gegeben und wohl nicht alle die, freilich sehr großen, Hoffnungen erfüllt, die auf sie gesetzt wurden. Ebensowenig wie Grieg hat uns Sinding übrigens bisher eine Oper oder ein Musikdrama geschenkt, obwohl ihm unstreitig die dramatische Ader nicht fehlt; vor mehr als 20 Jahren hat er freilich mit einer Oper begonnen, aber weil ihm die Textdichtung auf die Dauer nicht zusagte, die Komposition nicht weiter geführt und seitdem sich oft nach einer ihm genügenden Dichtung[2]) — leider immer vergeblich — umgesehen.

[1]) Von der Verehrung und Freundschaft, die Sinding für den berühmten älteren Landsmann empfand, legt das Lied Zeugnis ab, das er ihm 1892 zu seiner Silberhochzeit gewidmet hat (Text von Jonas Lie).

[2]) Als ich ihm einmal die Rosamunden- (Alboin-) Sage vorschlug, äußerte er, daß er sich auf keinen Fall auf einen Stoff einlassen wolle, der im Wagnerstil komponiert werden müßte; er würde nur etwas ganz Modernes wählen, z. B. einen Maurerstreik; Maurer auf einem Gerüst könne er sich sehr gut in einer Oper vorstellen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Woher seine hervorragende Begabung für die Tonkunst stammt, ist zweifelhaft; seine Eltern waren kaum musikalisch zu nennen. Sein früh verstorbener Vater soll ein sehr origineller Mensch gewesen sein; dem Beruf nach war er Mineralog, befaßte sich aber zugleich auch viel mit Erfindungen. Daß seine drei Söhne Otto, Stephan und Christian sämtlich sich einen großen Namen erwerben würden, hat er nicht geahnt. Otto und Stephan waren ursprünglich Juristen, ersterer war bereits mehr als 30 Jahre alt, ehe er sich der Malerei zuwandte, während Stephan die Bildhauerei erwählte, nachdem er die Juristerei abgeschworen hatte. Der 15 Jahre nach Otto, am 11. Januar 1856, zu Kongsberg geborene Christian erhielt seine Schulbildung auf der altberühmten Latein- (Kathedral-) Schule zu Christiania, war aber ein so schlechter Schüler, besonders im Rechnen, daß ein alter Onkel, der für ihn sorgte, ihn durchaus das Schusterhandwerk erlernen lassen wollte. Da sich aber bei ihm schon sehr früh musikalische Neigungen gezeigt hatten und er schon als Kind Musiker werden wollte, so setzte er wenigstens durch, daß er in die Klavierfabrik von Gebrüder Hals in Christiania als Lehrling eintreten konnte und Musikunterricht erhielt. Gudbrand Böhn wurde sein Violinlehrer, während der Organist Ludwig Mathias Lindeman (1812—1887), der bekannte höchst verdienstvolle Sammler von mehr als 500 norwegischen Volksweisen und Volkstänzen, den Jüngling in der Theorie unterwies. Dieser war 1875 so weit, das Leipziger Konservatorium, auf dem auch seine Landsleute Svendsen, Selmer und Grieg ihre höhere musikalische Ausbildung empfangen hatten, aufsuchen konnte. Hier studierte er auch sehr eifrig Violine und Klavier, doch sah er bald ein, daß er zum ausübenden Künstler nicht geschaffen sei, daß er nur als Komponist Ersprießliches leisten könne, wenngleich er sein erstes Werk, eine Klaviersonate in f-moll, sehr bald nach ihrer Vollendung dem Flammentod überliefert hatte. Nach etwa zweijährigem Aufenthalt in Christiania kehrte er 1880 wieder nach Leipzig zurück, um hier bei Karl Reinecke noch einmal gründlich Komposition zu studieren; er brachte seinem Lehrer ein in seiner Heimat fertiggestelltes Klavierquartett mit, das zwar bis heute unveröffentlicht geblieben ist, aber wahrscheinlich doch noch einmal, allerdings mit kleinen Verbesserungen, dem Drucke übergeben werden wird. Ein Staatsstipendium setzte den jungen Künstler dann in den Stand, während der Jahre 1882—84 in München Aufenthalt zu nehmen.

Hatte er in Leipzig im wesentlichen sich bemüht, in Bach und Beethoven einzudringen, so erschloß sich ihm in München die Wunderwelt Wagners in erhöhtem Grade: in ihm lernte er immer mehr einen Grundstein der Musik mit tiefster Ehrfurcht und Begeisterung bewundern; insbesondere wurden ihm die „Meistersinger von Nürnberg“ geradezu zu

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

einem Evangelium. Unter diesen Umständen ist es kein Wunder, daß neben Bach und Beethoven auch Wagner, insbesondere dessen eben genanntes Werk, auf Sinding's eigenes Schaffen einen großen Einfluß ausübte, wogegen er aus Haydns und auch aus Mozarts Tonschöpfungen so gut wie keine Anregungen empfing. Solche wurden ihm aber später durch Richard Strauß wieder zuteil, für dessen symphonische Dichtungen und Orchesterbehandlung er sich sehr begeisterte. Doch hält er im Gegensatz zu diesem kühnen Neuerer an der alten Sonatenform noch immer fest, wobei er sich freilich größere Freiheiten wohl gestattet; nie ist ihm die Form die Hauptsache, nur will er für seine Gedanken auch immer die richtige Form finden.

In München entstanden einige seiner besten Werke, u. a. die Variationen für zwei Klaviere, das Klavierquintett, hier wurde auch der schon erwähnte verunglückte Opernversuch unternommen. Voll von Anregungen und Entwürfen, auch mit fertigen Kompositionen kehrte Sinding nach seiner Heimat zurück; ihr ist er auch treu geblieben, wenngleich er in Paris, London und Berlin oft monatelang geweilt hat, um neue Anregungen zu empfangen, vor allem um gute Musik zu hören und seine eigenen Werke zu dirigieren. Der Ertrag seiner Kompositionen gewährt ihm, dem aller Zwang verhaßt ist, immerhin eine schöne Bewegungsfreiheit; er braucht keine Stellung anzunehmen und vor allem auch nicht — was ihm besonders angenehm ist — Unterricht zu geben. Zurzeit hat er sein Standquartier in Aasgardstrand aufgeschlagen, dort arbeitet er besonders in den Sommermonaten sehr fleißig, während er im Winter, wenn er in den Großstädten weilt, sich gern der Zerstreuung und Geselligkeit hingibt.

Was ich an seinen, in bezug auf Rhythmik und Harmonik meist sehr interessanten und abwechslungsreichen Werken besonders schätze, ist der große fortreißende Zug, die ungemeine Frische, das kecke und flotte Drauflosmusizieren, das sich nicht daran kehrt, wenn auch einmal ein weniger vornehmer Gedanke in die Feder kommt oder eine Phrase sich wiederholt. Reminiszenzenjäger haben bei Sinding, der trotz gelegentlich bei ihm auftretender Herbheit und Kühle doch eine Frohnatur voller Lebenslust ist, leichtes Spiel, besonders kann man Anklänge an Wagner feststellen und beobachten, daß er sich selbst gewissermaßen bestiehlt. — Wie kaum ein anderer Komponist ist er imstande, den Ausdruck zu steigern und dadurch das Interesse wachzuhalten. Mögen auch manche Klavierstücke und Lieder rasch hingeworfen sein, oft nicht mehr als ein leichtes tändelndes Tonspiel bieten, so wird doch immer die ausgezeichnete formale Technik und der große Klangreiz, mit dem Sinding jedes Stück auszustatten meisterlich versteht, für sich einnehmen. Was schadet es auch,

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

daß er gelegentlich, um Geld zu verdienen und dem Verlangen der Verleger rasch nachzukommen, weniger Bedeutendes geschaffen hat? Wir haben, um nur einiges anzuführen, seine d-moll Symphonie, sein Klavierquintett, seine Variationen für zwei Klaviere, sein a-moll-Quartett, sein Klavierkonzert op. 6 (übrigens das einzige seiner Werke, das er nach der Drucklegung noch einmal einer Überarbeitung unterzogen hat), seine beiden Violinkonzerte, Kompositionen, die seinem Namen für alle Zeiten Ehre machen dürften.

Es kann hier meine Aufgabe nicht sein, auf seine bis jetzt veröffentlichten rund 95 Werke[1]) im einzelnen einzugehen; vor allem liegt es mir fern, den großen Schatz, der in seinen zahlreichen, sehr sangbaren und durch ungemein reizvolle und prächtig klingende Klavierbegleitung ausgezeichneten Liedern[2]) und Klavierstücken[3]) liegt, näher zu betrachten, zumal der Leserkreis der „Musik“ gewiß längst Lieder, wie „die Anemonen“ (Symre), „Es schrie ein Vogel“ (das von echt nordischer Schwermut erfüllt ist), „Vögel sind geflogen“ und von den Klavierstücken nicht bloß das allein in Amerika mehr als 50mal nachgedruckte „Frühlingsrauschen“ (op. 32 No. 3) sich zu eigen gemacht hat. Feststellen möchte ich nur, daß Sinding (ebensowenig wie auch Grieg) weder in seinen Liedern noch in den Klavierstücken norwegische Volkslieder direkt benutzt hat; wohl aber hat er sich bemüht, in den von ihm in der rekonstruierten altnorwegischen Bauernsprache komponierten Liedern bewußte Anklänge an die alte norwegische Volksmusik zu bringen.

[1]) Eine ganze Anzahl Liederhefte sind ohne Opuszahl erschienen; wie sorglos der Komponist in der Bezeichnung ist, kann man daraus ersehen, daß er einem Liederheft und einem Klaviertrio die gleiche Opuszahl (64) gegeben hat. Die Werke Sinding's sind meist bei Wilh. Hansen in Kopenhagen, Rob. Forberg in Leipzig (der neue Ausgaben der ursprünglich bei Gebr. Hals in Christiania verlegten Lieder veranstaltet hat) und C. F. Peters in Leipzig erschienen.

[2]) op. 4, 8, 13, 26, 28, 29, 36—40, 50, 55, 57, 64, 67—69, 75, 77, 80. „Ranken und Rosen“; „Saitenspiel“; „Tolle Lieder von Vilh. Krag“; „Lieder aus des Knaben Wunderhorn“; „Gesänge nach Texten von Holger Drachmann, Jacobsen, Krag“; „Alte Weisen“ nach Gottfr. Keller; „Lieder aus der Levante“ usw. — Zu beachten sind ferner die Duette op. 63, die Gesänge für dreistimmigen Frauenchor op. 47 und das Chorwerk „An die Heimat“.

[3]) Mit diesem oder etwas ähnlichem Titel (Charakterstücke, Morceaux de Salon) sind erschienen op. 24, 25, 31—34, 49, 54, 62, 74, 76, 84. Ferner nenne ich die Burlesken op. 48, Mélodies mignonnes op. 52, Intermezzi op. 65 und 72, die Skizze und die Klavierstudien ohne Opuszahl, die (10) Studien und Skizzen op. 82, die 15 Capricen op. 44, die 5 Etüden op. 58. Gar nicht genug kann auch auf die Suite op. 3 aufmerksam gemacht werden. Für Klavier zu vier Händen sind die Walzer op. 59 und Sechs Stücke op. 71. Für zwei Klaviere zu vier Händen außer den Variationen op. 2 die beiden, merkwürdigerweise weniger beachteten Duette op. 41.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Was uns hier wenigstens etwas näher beschäftigen soll, ist Sinding's Orchester-, Kammer- und Violinmusik.[1])

Nur vier Orchesterwerke besitzen wir bisher von ihm.

Großes berechtigtes Aufsehen hat gleich seine d-moll Symphonie op. 21 erregt. Eine Autorität wie Hermann Kretzschmar hat sich äußerst günstig darüber ausgesprochen. In seinem „Führer durch den Konzertsaal" (I., 1., 3. Aufl., S. 431 ff.) hat er eine eingehende Analyse dieser bedeutsamen Symphonie gegeben. Er sagt darin u. a. „Den stärksten individuellen Zug hat Sinding's Musik in dem dramatischen Ton des Vortrags; namentlich wenn es gilt, im Laufe eines Satzes ein neues Bild einzufügen, wird sie schwunghaft und setzt in ungeduldige Spannung. Auch in der Anlage der Symphonie zeigt sich ein ernster und bedeutender künstlerischer Charakter. Die Sätze stehen sichtlich und auch äußerlich erkennbar im Zusammenhang. Die Grundidee des Ganzen ist ungefähr, in einem Tonbild zu zeigen, wie eine gesunde, selbstbewußte Natur den Lebenskampf führt und gewinnt. Der erste Satz schildert Kampf . . . Der zweite ist der Ruhe, dem Frieden, dem behaglichen Träumen gewidmet . . . Das erste Thema des dritten Satzes zeigt den jungen Recken . . . nach der Idylle des vorhergehenden Satzes erfrischt, erheitert, ermutigt und ermuntert . . . Bald stehen wir vor wohlbekannten Klängen: vor dem ersten Hauptthema des ersten Satzes. Diese Reminiszenz bedeutet ‚wieder Kampf'. Aber es handelt sich nicht so um die Not des Kampfes als um die Lust und die Freude daran. Die innerlich zufriedene, beglückte Stimmung zeigen die Themen des folgenden Seitensatzes." Nach der ernsten Einleitung des Finales hört man „eine Volksweise, eine Art Wanderlied". Das zweite Thema lenkt wieder in eine gehaltene, ruhige, dankbare Stimmung ein. Nach der Durchführung erklingt glanzvolles D-dur. „Dieser Durteil beginnt mit einem Hymnus, der an das zweite Thema des Satzes anknüpft und dann zum ersten Thema übergeht, das nun die dunkle Farbe ablegt." Zum Schluß wird „aus dem Munde der sämtlichen Blechinstrumente Heimkehr (des Helden) in Jubel und Triumph" gemeldet.

Wohl noch klangschöner ist die prunkvolle Orchestersuite „Épisodes chevaleresques" op. 35, instrumentiert. Sie besteht aus einem Marsch, einem Andante funebre, einem Allegretto (menuettartig) und einem Allegro moderato. Alle vier Sätze sind ungemein kraftvoll gehalten. Nahe verwandt damit ist das „Rondo infinito" op. 42, eine symphonische Dichtung, die auf der Grundlage eines Gedichtes von Holger Drachmann die

[1]) Auch für das Repertoire der Violoncellisten hat Sinding vortrefflich gesorgt durch sein op. 66: Sechs Stücke für Violoncello mit Klavierbegleitung, von denen ich als besonders dankbar No. 3 und 4 (Intermezzo und Impromptu) hervorheben möchte.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Berserker feiert, jene nordischen Helden, die ohne Schild und Harnisch, nur mit dem Schwert in der Hand, sich auf den Feind stürzten. Soviel ich weiß, haben diese beiden Werke (35 und 42) bei weitem nicht die Beachtung gefunden, die sie verdienen, wahrscheinlich weil sie ziemlich große Anforderungen an die Ausführenden stellen. Sie lohnen aber reichlich die Mühe des Einstudierens.

Erst nach längerer Pause hat Sinding sich wieder der Orchesterkomposition zugewandt. Während seine erste Symphonie überall mit größtem Interesse, ja mit Begeisterung aufgenommen worden war, hat die zweite Symphonie op. 83, in D-dur (Uraufführung 22. März 1907 im Berliner Opernhause unter Weingartner) bei einigen Fachleuten eine gewisse Enttäuschung hervorgerufen; offenbar hatten sie ein Werk erwartet, das neue Bahnen einschlägt und ohne Kommentar gar nicht zu verstehen ist. Statt dessen schenkte uns Sinding, und zwar ohne Zuhilfenahme des heute üblichen riesigen Orchesterapparates, den er in der Suite op. 35 auch nicht in seiner ganzen Ausdehnung angewandt hatte, ein durchaus einfaches, klares und melodieenreiches Werk von liebenswürdiger Frische, einen echten Sinding mit allen seinen Vorzügen und Schattenseiten, wenn man durchaus mit letzterem Ausdruck die Selbstentlehnungen und die „Tristan-" und „Meistersinger"-Anklänge bezeichnen will. Für ihn ist eben die Musik keine Philosophie, keine Mathematik, sondern ein ungezwungenes Spiel mit Tönen, wenngleich seine Sätze höchst fein im Klassikerstile aufgebaut sind und er in der Arbeit, z. B. wenn er am Schlusse des Finale die Themen kombiniert, es mit dem gewiegtesten Kontrapunktiker aufnimmt. Ich vermisse leider in dieser Symphonie das Scherzo und finde die Blechinstrumente, für die der Komponist auch sonst eine große Vorliebe hat, in ihr etwas gar zu sehr ausgenutzt. Ohne daß ich auch sonst die Instrumentation gerade dieser Symphonie meisterhaft nennen möchte, finde ich sie doch ungemein wirkungsvoll und farbenreich; der Streichkörper und die Flöten sind ganz besonders schön verwendet. Am bedeutsamsten ist der erste Satz, der sehr schwungvoll einsetzt, ein edles, schwermütiges Seitenthema bringt und durch eine geheimnisvoll drohende, bange Melodie dem Satze dramatisches Leben gibt. Volksliedmäßig ist das Andante, in dem eine herrliche Kantilene der Violoncelle auffällt. Im Finale wirkt die allmähliche Steigerung des Ausdrucks imponierend; sehr einschmeichelnd ist das zweite Thema, recht eigenartig eine Episode vor dem Eintritt der gewaltigen kunstvollen Coda. Obwohl ja jeder Vergleich etwas hinkt, so möchte ich doch behaupten, daß sich diese zweite Symphonie Sinding's zur ersten ziemlich genau so verhält wie die zweite von Brahms zu ihrer älteren Schwester. Beide Sinding'schen Symphonieen sollten jedenfalls auf dem Repertoire jedes besseren Orchesters nicht fehlen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Viel gespielt werden seine Kammermusikwerke, am meisten das Klavierquintett op. 5 in e-moll; über dieses klangschöne, geistvolle und durch Frische der Erfindung begeisternde, in rhythmischer Hinsicht hochinteressante Werk, aus dem man Sinding in seiner Totalität am besten kennen lernt, sind die Annalen längst geschlossen. Zwischen diesem Quintett, in dessen Finale vor der Coda noch einmal das Hauptthema des ersten Satzes aufgenommen wird, und dem Streichquartett op. 70 in a-moll liegen Jahre, und doch begegnen wir auch hier derselben Frische der Erfindung und der Klangschönheit, trotzdem die kontrapunktische Arbeit natürlich weit reifer ist. Allen Sätzen (wie auch in dem Klaviertrio op. 64) liegt ein immer wiederkehrender Gedanke zugrunde, der in mannigfachster Veränderung erscheint und im Scherzo nicht ganz leicht erkennbar ist. Auch der wie eine rührende Klage anmutende, nachdrücklich fesselnde Eingangsgesang dieses Quartetts erscheint noch mehrfach im ersten und auch noch im letzten Satze. Die Hauptthemen der beiden Ecksätze sind aber von einer wilden Energie, die durch eine vielleicht etwas zu unruhig wirkende Bewegung in den Mittelstimmen noch verstärkt wird und zu den sanften und einschmeichelnden Gesangthemen einen prächtigen Gegensatz bildet. Daß die Einfügung der Fuge in den ersten Satz notwendig gewesen ist, werden viele, gleich mir, wohl nicht einsehen, jedenfalls ist sie aber sehr gut gearbeitet. Ein entzückendes Idyll ist der langsame Satz; hier kommt in Harmonik und Stimmung die norwegische Natur Sinding's doch zum Durchbruch und Ausdruck. Das Scherzo ist von prickelndem Reiz, mit allerlei Klangeffekten ausgestaltet; man möchte es immer gleich noch einmal spielen oder hören.

Von den beiden dreisätzigen Klaviertrios, denen sehr bald ein drittes folgen soll,[1]) möchte ich dem älteren in D-dur op. 23 wegen seiner kraftstrotzenden Ursprünglichkeit und wegen des darin wohnenden großen Temperaments den Vorzug vor dem in a-moll op. 64 geben; auch dieses zeigt die fröhliche Musikantennatur Sinding's, doch ist sie mit nordischer Schwermut gepaart, besonders im Andante. Ganz prächtig ist gleich das erste Thema des ersten Satzes; beim zweiten klingt leider das Gounod'sche „Blümlein traut" allzusehr hinein. Sehr interessant ist die Arbeit in

[1]) Es ist, wenige Monate nachdem diese Skizze niedergeschrieben worden ist, im September 1908 bereits erschienen (C-dur op. 87). Es zeichnet sich wieder durch Schwung und Frische der Empfindung aus, zeigt uns aber den Komponisten von keiner neuen Seite. Das Werk besteht wieder nur aus drei Sätzen, von denen nur der mittlere, eine warm empfundene Romanze, ein spezifisch norwegisches Gepräge in der Harmonik und der etwas herben Stimmungsmalerei aufweist. Die kraftvolle Energie der beiden Ecksätze hat etwas Elementares und Bezwingendes; ganz besonders gelungen ist das sich gewaltig steigernde, urgesunde Finale. Im zweiten Thema des ersten Satzes gibt der Komponist seiner großen Begeisterung für den Bayreuther Zauberer wieder einmal, vielleicht gar zu sehr Ausdruck.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

diesem Trio; wie in seiner ersten Symphonie hat der Komponist in ihm den dann in seinem Streichquartett wiederholten Versuch (und zwar in glücklicher Weise) gemacht, ein Thema in allen Sätzen zu verarbeiten. In beiden Trios läßt er übrigens nach meinem Geschmack zu häufig die Streicher unisono gehen.

Von den drei sämtlich nur dreisätzigen Sonaten für Klavier und Violine ist mir die großzügige in C-dur op. 12 am meisten ans Herz gewachsen; namentlich der höchst originelle erste Satz begeistert mich ungemein. Der langsame Satz hat spezifisch nordische Färbung; er erinnert übrigens stark an Max Bruchs „Ich wob ein Gewand". Das gar zu breite und geschwätzige Finale gebe ich ruhig preis; will man es öffentlich spielen, so muß man einen tüchtigen Sprung machen. In der E-dur Sonate op. 27 überragen die Ecksätze den in der Erfindung etwas schwachen langsamen; sehr wagnerisch gehalten, voller Begeisterung und Schwung ist der erste Satz. Schwächer in der Erfindung als diese beiden Sonaten ist die dritte in F-dur op. 73, ein formvollendetes, klangschönes Werk, das für Freunde der Sinding'schen Muse nicht gerade viel Neues bietet. Von den beiden viersätzigen Suiten für Klavier und Violine gebe ich der in rhythmischer Hinsicht höchst originellen in F-dur op. 14, die viel zu wenig bekannt geworden ist, wegen ihres prächtigen Inhaltes den Vorzug vor der klangschöneren in G-dur op. 51, die den Titel „Scènes de la vie" führt.

Alle diese Kammermusikwerke Sinding's erfordern tüchtige Spieler, vor allem sehr gewandte Pianisten. Die Violinstimmen verraten durchweg, daß der Komponist selbst Geiger gewesen ist. Er hat daher auch eine ganze Anzahl Konzertstücke für dieses Instrument geschaffen, so die vielgespielte, sehr dankbare und warm empfundene e-moll Romanze mit Klavierbegleitung op. 9, die kurze dreisätzige Suite im alten Stil (a-moll) op. 10, deren ursprüngliche Klavierbegleitung 1906 in einer Bearbeitung für Orchester erschienen ist. Den langsamen Satz, der von einer fast überirdischen Abgeklärtheit und für Kirchenkonzerte sehr zu empfehlen ist, halte ich mit für das Beste, was Sinding geschaffen hat. Im ersten Satz liegt die sich prächtig steigernde Melodie im Klavier; die Solovioline hat nur Figurenwerk, eine Art Perpetuum mobile zu spielen. Der Schlußsatz, der eine Reihe recht schwieriger technischer Probleme bietet, ist ein Kompliment vor Bach. Die Romanze op. 30 mit Klavierbegleitung klingt trotz reizvoller Melodik etwas gesucht und ist im Mittelsatz reichlich unruhig. Sehr empfehlenswert finde ich die „Vier Stücke" op. 43, deren Klavierbegleitung (was übrigens auch fast von allen anderen Violinstücken Sinding's gilt) höchst glänzend und wirkungsvoll gehalten ist. Die Melodie des Präludiums ist ergreifend durch ihre Innigkeit und Wärme, die Ballade (No. 2) erscheint mir als ein Vortragsstück ersten Ranges, ebenso inhaltreich wie dankbar, während die Berceuse

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

(No. 3) trotz ihres sehr ansprechenden Inhalts weniger bedeutend ist. Das in schönster Farbenpracht prangende „Fest“ (No. 4) endlich ist ein sehr wirkungsvolles Virtuosenstück. Über den Wert des ersten Violinkonzerts in A-dur op. 45, dessen drei Sätze unmittelbar ineinander übergehen, brauche ich kein Wort zu verlieren; ist es doch, seitdem namentlich Henri Marteau damit glänzende Triumphe gefeiert hat, auf dem Repertoire jedes Geigers. Der kurze langsame Satz weist Bachschen Einfluß auf. In dem ganz besonders schwungvollen Finale lassen einzelne Geiger zur Begleitung des zweiten Themas noch die Harfe auf Grund der Klavierbegleitungsstimme hinzutreten, was sich sehr gut macht. Die mit Orchesterbegleitung komponierte Legende op. 46 in g-moll trifft den Ton sehr glücklich und ist recht dankbar. Das zweite, breit ausgesponnene Violinkonzert in D-dur op. 60 (erschienen Herbst 1901) hat sich wider Erwarten nicht recht eingebürgert, vielleicht weil es sehr schwere Stellen, namentlich im ersten und im letzten Satz, enthält, weniger wohl, weil eine Harfe dazu unbedingt nötig ist. Der erste Satz erinnert in seiner ganzen Anlage, besonders in der Art, wie die Solovioline einsetzt, an das Beethovensche Konzert; sein Gesamteindruck ist markig-kraftvoll, die Themen sind frisch und plastisch, verleugnen freilich (wieder einmal) nicht eine gewisse Verwandtschaft mit den „Meistersingern“. Von den beiden gesangreichen Hauptthemen ist das zweite das anziehendere, noch schöner ist das erste Seitenthema. Die Passagen sind brillant und dankbar. Herrlich ist das Andante, in dem „Lohengrin“ zwar auftaucht, Sinding's blühende Polyphonie und Energie der Gedanken aber so recht zum Durchbruch kommt. Bewunderungswert ist die Verschmelzung der beiden Hauptthemen. Nach diesem Andante muß naturgemäß das Finale etwas zurückstehen; es zeigt eine gewisse Verwandtschaft mit dem des Brahmsschen Konzerts, das erste Thema erinnert übrigens an eine Stelle im Finale des ersten Bruchschen; ein sehr hübsches, volkstümliches Motiv hätte man gern mehr ausgenutzt gesehen. Auch mit den „Vier Stücken für Violine und Pianoforte“ op. 61 hat Sinding den Geigern wieder sehr dankbare Nummern für ihr Repertoire geschenkt. No. 1 ist ein prächtiges Präludium, eine Art Perpetuum mobile, zum Vortrag wie geschaffen, No. 2 eine ergreifende Elegie, No. 3 eine sehr anheimelnde Ballade, No. 4 endlich eine sehr effektvolle, ungemein frische und lebensvolle Mazurka. Sehr beachtenswert und für den öffentlichen Vortrag zu empfehlen ist op. 78: Cantus doloris, Variationen für Violine mit Klavierbegleitung. Das nur acht Takte umfassende Thema ist in geistvoller Weise in der Art von Bachs Ciaconna variiert, mit dem Unterschied freilich, daß auch Takt und Zeitmaß wechseln. Von den beiden Romanzen mit Klavierbegleitung op. 79 (1907 erschienen) dürfte sich die zweite auch in Dilettantenkreisen bald einbürgern, während

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

die großzügiger angelegte erste sich vorwiegend für den Konzertvortrag eignet. Mit Ausnahme des vierten, eines Vivace, das den Titel „Perpetuum mobile" tragen müßte, sind auch die „Vier Stücke für Violine und Klavier" op. 81 (1907. Verlag: Adolph Fürstner, Berlin) Dilettanten sehr zu empfehlen. Die liebliche „Arie" fällt sehr ins Ohr, schwungvoll ist das „Albumblatt"; die „Romanze", deren Mittelsatz dramatisch belebt ist, steht ihren älteren Schwestern nicht nach. Für jugendliche Spieler berechnet ist Sinding's neuestes Violinwerk, die „Drei Stücke mit Klavierbegleitung" op. 89: „Ständchen", „Alte Weise", „Abendlied"; doch dürfte auch z. B. die „Alte Weise" zum Konzertvortrag sich sehr wohl eignen.

Überblickt man noch einmal alle diese Werke, die Sinding für Violine geschaffen hat und zu denen auch noch die von mir in dieser Zeitschrift wiederholt gepriesene, ungemein reizvolle fünfsätzige Serenade[1]) für zwei Violinen op. 56 kommt, so wird man sagen müssen, daß kaum einem anderen jetzt lebenden Tondichter so wirkungsvolle und dem Charakter des Instruments so durchaus entsprechende Kompositionen geglückt sind.

Das kurze Bild, das ich von Sinding „sine ira et studio" zu entwerfen mich bemüht habe, wäre aber nicht vollständig, wenn ich nicht noch erwähnte, daß seine rein menschlichen Eigenschaften überaus gewinnend sind. Geradezu rührend ist die große Bescheidenheit, mit der er sein ganzes Schaffen beurteilt;[2]) ungern spricht er überhaupt davon, dagegen tritt er sehr lebhaft für ihm bedeutend erscheinende Werke anderer Komponisten, z. B. seiner Landsleute Hjalmar Borgström (von dem nur sehr wenig bisher gedruckt ist), Gerhard Schjelderup und Halfdan Cleve ein. Treffend sagt Henri Marteau von ihm (vgl. Walter Niemann: „Die Musik Skandinaviens", S. 79): „Phrenologen würden sicher an der Untersuchung der Schädelform Sinding's Interesse finden. Selten sah ich eine so mächtige und vorspringende Stirn. Sein Gesicht drückt ungewöhnliche Willensstärke aus, sein Auge richtet sich auf einen mit einer beinahe unerträglichen Schärfe des Blickes . . . Er gewinnt bei näherer Bekanntschaft, denn er ist ein zurückhaltender Mensch, der sich nur dann frei ausspricht, wenn er seinen Besuch gut kennen gelernt hat und dieser ihm sympathisch ist." Marteau hätte noch hinzufügen müssen: oder wenn ihm ein gutes Glas Wein die Zunge löst. Er ist auch in dieser Hinsicht ein echter Musiker. Überhaupt kann er von sich sagen „homo sum", und das sichert ihm allein schon unsere Sympathie.

[1]) In der zweiten Violinstimme fehlt kurz vor Schluß des Finale ein Takt.

[2]) Mir schreibt er einmal: „Ich wollte meinen kleinen Fußweg, um der Welt Trubel ungekümmert, entlang wandeln. Nie hatte ich die Absicht, Mitmenschen meine Meinung aufzudrängen . . . Ich wollte nur wie der gute Mime meinem Weibe Schmuck und niedlichen Tand schmieden . . ."

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



DIE KLAVIERMUSIK FRIEDRICH KIELS

von Dr. Hermann Wetzel-Potsdam

Einem Überblick über das Schaffen des Meisters auf diesem Gebiete schicke ich die Betrachtung seiner künstlerischen Eigenart vorauf.

Kiels menschlicher wie künstlerischer Charakter neigt zu einer seltenen Zurückhaltung und Bescheidenheit. Nie hat er etwas aus sich gemacht. Fragte man den sechsjährigen Knaben, woher er das habe, was er am Klavier ohne Anweisung spielte, so gab er vor, er hätte es von anderen gehört. Daß es seine eigenen Weisen waren, wollte er nicht eingestehen. Dieses Verhalten des Kindes zeigt schon, wie angeboren ihm eine Scheu vor jedem Zurschaustellen seiner Gefühle war[1]). Sie erklärt das verhaltene, scheinbar kühle Gepräge seiner Eingebungen. Dazu kam, daß die künstlerische Reinigung und Siebung seiner Gedanken unter schärfster Selbstkritik erfolgte: nur ganz wenige Komponisten noch haben so ausschließlich nur Allerbestes (ihrem Vermögen nach) gegeben.

Mithin ist die Zahl seiner Werke nur eine beschränkte geblieben. Er gab deren 83 heraus, von denen über die Hälfte dem kleinen Stile angehören. Zu einer Symphonie faßte er nie den Mut, wie er auch kein anderes größeres Werk für Orchester veröffentlichte. Zwar schrieb er in jungen Jahren wohl viele dergleichen, je mehr er aber reifte, um so weiter traten derartige Pläne zurück, indem er sich immer schärfer prüfte[2]). Eine Symphonie nach seinem Sinne, die neben den großen Vorbildern bestehen könne, zu schaffen, getraute er sich offenbar nicht. Manche Werke harrten jahrelang der Veröffentlichung, wie ich aus den Manuskripten ersah, in die mir Herr Dr. Prieger die Einsicht freundlichst gestattete.

Zweifellos hebt eine solche Zurückhaltung in der Veröffentlichung der Werke den künstlerischen Gesamteindruck der Lebensarbeit eines Komponisten. Hätte Raff nur die bessere Hälfte seiner Werke heraus-

[1]) Er leistete nie einem Hervorrufe Folge und gab selbst keine öffentlichen Konzerte mit seinen Werken.

[2]) Eine wertvolle Ouvertüre zu einem unvollendeten Oratorium „Saul" fand sich im Nachlasse, aus dem sie dessen Besitzer, Dr. E. Prieger, jetzt veröffentlichte.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

gegeben, so stände sein Bild klarer und künstlerisch reiner da. Diese Komponisten und vollends das Heer der Notenschreiber bedenken nicht, welchen materiellen und geistigen Schaden sie ihren Mitmenschen durch das unerbetene Aufdrängen ihrer Produkte zufügen: materiellen, indem sie eine Unsumme schaffender Kraft zur Herstellung meist geringwertiger, oft sogar schädlicher Musikalien in Anspruch nehmen; geistigen, indem sie Tausenden ganz oder teilweise den Weg zu edleren Werken versperren. Ständen unsere Musikzeitungen nicht voll von Anzeigen und Anpreisungen gleichgültiger Tagesware, so müßte sich das Interesse mehr den echten Werken zuwenden. Werke, wie Kiels Kammermusik, seine Variationen op. 17 und op. 37 und vieles andere, wären nicht vergessen.

Zu einer solchen Bescheidenheit Kiels in kunstpolitischen Dingen bildet seine Reserve im Gefühlsausdruck ein natürliches Korrelat. Des Meisters Gebärden haben nicht das Impulsive, Faszinierende, über das Schumann und Chopin vor allem verfügen, auch nicht das tief Verträumte und dann wieder jäh Auffahrende und Derbe der Brahmsschen Muse. Er jauchzt und schluchzt nicht so laut wie diese; ob es ihm warm und weich ums Herz ist, ob er innerlich vor Freude und Schmerz zittert, das zeigt er uns nicht so unverhüllt wie jene Romantiker. Doch hegt er starkes inneres Fühlen. Was aus diesem aber an Kunstgebilden hervorgeht, das verschließt er lange noch in sich, läutert und formt es; dann gibt er uns, oft nach Jahren, ein edel abgeklärtes Kunstwerk, das dem unreifen Geschmacke wohl unpersönlich, „nüchtern“ und bedeutungslos erscheinen mag, weil man sich zum Genießen ähnlich zu bereiten hat, wie es der spendende Künstler in sich lange vorbereitete.

Stücke sentimentalen Charakters, voller Zerrissenheit, Wehmut und Klage, aus Seufzern und Tränen geboren, schrieb Kiel nicht (es sei denn op. 21: 2). Seine Kunst ist männlich-ernst und gefaßt und gesund durch und durch. Diese Eigenschaft vor allem in Verbindung mit einer seltenen Ungesuchtheit und Natürlichkeit der Erfindung wie Feinheit der Arbeit hat ihn unserer Zeit wohl vor allem entfremdet, wie uns die gleichen Eigenschaften, selbst mit höchster Genialität gepaart, Mozart entfremdeten. Bei diesem nennt man sie kindlich-naiv, bei Kiel nüchtern.

Endlich gibt er auch dem erschlafften rhythmischen Empfinden der Menge nicht nach. Er gestattet kein Hindämmern beim Anhören. Er ist ein Architekt, wie Schinkel einer war: nüchtern klar, ja herb in der Linie, nur auf schlichte Proportionen bedacht, jeden barocken Aufputz vermeidend. Eine solche Kunst in Raum wie Zeit stellt aber die höchsten Anforderungen an den Genießenden, setzt eine ästhetische Kultur bei ihm voraus, die nur Wenige sich erwarben. Vom Künstler und im Kunstwerke zu lernen, ist nicht Jedermanns Sache, daher

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

wird Kiel immer Vielen kalt und nüchtern erscheinen, denn das klare Ebenmaß in seinen Werken erkennen sie nicht, und die Ausschaltung eines so wichtigen Faktors des Genusses muß auch die übrigen in ihrer Wirkung schwächen. Aus den „Parerga“ Schopenhauers zitiert Bungert in seiner Arbeit über Kiel[1]) folgende Stelle. Er sagt: „Wenige schreiben, wie ein Architekt baut, der zuvor seinen Plan entworfen und bis ins einzelne durchdacht hat; vielmehr die meisten nur so, wie man Domino spielt. Wie nämlich hier, halb durch Absicht, halb durch Zufall, Stein an Stein sich fügt, so steht es eben auch mit der Folge und dem Zusammenhange ihrer Sätze. Kaum daß sie ungefähr wissen, welche Gestalt im ganzen herauskommen wird, und wo alles hinaus soll. Viele wissen selbst dies nicht, sondern schreiben, wie die Korallenpolypen bauen: Periode fügt sich an Periode, und es geht, wohin Gott will.“

Zu den genannten wenigen zählt Kiel. Die Sorgfalt seiner Arbeit bewirkt es, daß seine reifen Werke keine Mängel aufweisen, indem sich die Art seines Geistes vollendet in ihnen ausspricht. Nur der Persönlichkeit selber mögen Mängel der schöpferischen Kraft anhaften. Denkt man aber gerecht, so sind es doch keine Mängel, sondern Grenzen nach der alles umfassenden Vielseitigkeit zu, die ein Genie kennzeichnet. Innerhalb seines Vermögens zeigt er sich von echtestem Kerne; dieses ist aber nichts Geringes, und da er es nie überspannte, erscheint er als in sich vollendeter Meister.

Wer auch dem Nährboden der Physis eines Menschen Einfluß auf seine Geistesart zuschreibt, mag bedenken, daß Kiel aus einfachen Verhältnissen vom Rhein herstammte, in Hessen auf dem Lande seine Jugend verlebte und etwa vom 20. Jahre ab dauernd in Berlin wohnte. So kann er als typisch Berliner Komponist gelten, wie vor ihm Zelter. Die horazische Lebensfreudigkeit, das vorwiegende Element seiner Instrumentalmusik kleineren Stils, mag er wohl aus seinem Heimatlande mitgenommen haben, — aus Berleburg, wo er etwa sechs Jahre am fürstlichen Hofe musizierte und komponierte, seine Vorliebe für die intimen Wirkungen der Kammermusik, und endlich wird der 40jährige dauernde Verkehr mit den Berliner Intelligenzen auf seine Geistesverfassung nicht ohne Einfluß geblieben sein. Ich habe oft den Eindruck, daß in seinem überall hervorsprudelnden, köstlichen Humor Berliner Art veredelt wiederzuerkennen sei.

Von einer auffallenden Stilentwickelung seit 1844, seinem 23. Lebensjahre, da er aus Dehns Lehre als technischer Meister hervorging, ist nicht gut zu sprechen. Kiel scheint seit jenem Jahre, wie auch sein

[1]) cf. „Neue Zeitschrift für Musik“, Bd. 71 (1875), No. 13ff.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

äußeres Leben still und eben dahinging, keine inneren Umwälzungen erfahren zu haben. Freilich sieht man, daß die Sonate op. 16 ein Jüngling, die Sonate op. 51 und die Bratschensonate (op. 67) ein gereifter Mann schrieb, daß die Tänze op. 73 und op. 78 ungleich idealer schweben, als die realistischen Walzer op. 7 oder op. 47; auch in der Technik des Satzes zeigt sich ein Fortschreiten zu Schlichtheit und vollendetem Ebenmaße, aber den idealen Aufschwung zu verklärten Höhen, den Beethoven, als er alles äußere Ungemach innerlich überwunden, nahm, oder die erhabene Resignation, in die der späte Brahms sich hüllte, dürfen wir nicht erwarten[1]).

Der Handhabung seiner künstlerischen Ausdrucksmittel nach, nach der Art, wie er die Gesetze der Harmonik, Rhythmik und des Satzbaues anwendet, ist er zweifellos ein Klassiker zu nennen. Wie jenen Großen des Aufklärungszeitalters, ist ihm vernunftdurchwehte, geklärte Formgebung Lebensnerv seines Schaffens. Er empfindet es als Vergewaltigung seines intelligiblen Ichs, sie zu leugnen und die Zügel aus der Hand zu geben, um vielleicht durch ein leidenschaftliches Dahinjagen ohne Zaum sich und seine Hörer außer Atem zu setzen. Daß seiner Sprache die erhabene, niederzwingende Wucht Beethovens mangelte, wußte er. Wie unrecht täte man ihm aber, wollte man die Welt seiner Gefühle nicht in ihrer Eigenart anerkennen, wie es Bülow in seiner schönen Verteidigung Kiels gegen einen Herrn „8“ in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ tat. Er sagt dort: „Er hat es vorgezogen, sich in Eigenschaften auszubilden, statt in Eigenheiten. Das ist kein Grund, ihm leichtfertig die künstlerische Individualität abzusprechen, die sich bei ihm nicht weniger stark, als bei andern hervorragenden Komponistenpersönlichkeiten, nur in weniger markierter Weise, geltend macht.“

Ferner bedenke man: wie die Zeit vor und um 1800 kaum noch Gemeinsames mit der um 1850 aufweist, so divergieren auch die künstlerischen Äußerungen dieser Jahre. Ein Mensch, der Jean Paul, Heine und die ganze Romantik erlebt hat, fühlt und schreibt anders als ein Kant, Herder, Schiller und Goethe kongenialer Geist.

Daher ist der Duft, den die Weisen Kiels aushauchen, gegenüber der Kunst der Klassiker neuartig, wenn auch nur fein und zart, kaum daß man ihn anfangs spürt; Viele werden ihn überhaupt nicht bemerkenswert finden. Es ist etwas Landluft und frisches Grün darin, ein andermal erinnert er an die alten, fein abgestimmten Räume unserer Voreltern. Immer ist er wohltuend und beruhigend, von starkem Parfüm und Essenzen ist gar

[1]) Bungerts Konstruktion dreier Perioden in Kiels Schaffen ist unbegründet, da er nur nach den Opuszahlen geht, also Frühes und Spätes kritiklos durcheinandermischt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

nichts drin. Die kleinen Klavierstücke Kiels erinnern mich oft an Gedichte Eichendorffs, eine Novelle Storms oder ein intimes Interieur von Schwind oder Kersting.

Auch zu seinen Zeitgenossen im 19. Jahrhundert hat er keine engeren Beziehungen, als sie das Zusammenerleben der gleichen Ereignisse und Gedanken, das Atmen der gleichen geistigen Luft schafft. Es ist unmöglich, ihn irgendeiner Gefolgschaft einzuordnen. Manchmal schreibt er Lieder ohne Worte, ähnlich denen Mendelssohns (op. 55: 3, op. 49: 3). Er hat aber nicht das Graziös-Pikante wie dieser, verfällt aber auch nicht in die Hast und Unruhe bei größeren Momenten. Vor allem bewahrt ihn seine „Kühle" vor jener weichlichen Gefühlsseligkeit, der sich der ältere Meister bisweilen nähert. Chopin und Schumann sind ihm ganz fremd. Mit Brahms zeigt er nur in seinen späten Kammermusikwerken freilich auffallende Beziehungen, die sich z. B. in der prächtigen Bratschensonate op. 67 zu erkennen geben und in den Quintetten op. 75 und op. 76, sowie in den Tänzen (op. 66, op. 73 und op. 78).

Am meisten zeigt er sich Robert Franz geistesverwandt, wenn man seine kleinen Instrumentalstücke[1]) neben dessen Lieder und sein einziges Klavierstück hält. Beiden ist gemeinsam eine stille, vornehme Gefühlssprache, eine Vorliebe für idyllische Stimmungen, das bewußte Vermeiden heftiger Leidenschaftsaufwallungen innerhalb kleiner Formen. Beider Satztechnik ist aus der Bachschen Schule, und in der formellen Abrundung tun sie es sich Beide gleich. An Gefühlswärme steht Kiel hinter Franz etwas zurück, bringt dafür aber tieferen Ernst auf.

Endlich hat man Kiel einen Epigonen Beethovens und auch Schuberts genannt. Auch hier zitiere ich Bülow, der die unleugbare, große Stilähnlichkeit vieler Stellen in Kiels Kammermusik mit Arbeiten der älteren Meister nicht durch Nachahmung, sondern als Geistesverwandtschaft erklärt. Es hieße dem Meister einen schlechten Dienst erweisen, wollte man ihn hier verteidigen, wo seine Werke für ihn zeugen. Was sagt es, wenn das erste Thema des Schlußsatzes aus dem a-moll Quartett op. 43 mit dem aus Schuberts C-dur Sonate op. 160 (zu vier Händen) große rhythmische Verwandtschaft zeigt:



[1]) Auch sein Liederkreis op. 31, (zwölf Lieder), kommt in Betracht.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

wenn in dem Motivkleinleben, wie in den metrischen Komplikationen sich überall der frei und eigenmächtig gestaltende Geist des Meisters offenbart. Oft kann man gerade bei der Vergleichung solcher scheinbaren Nachahmungen die Selbständigkeit Kiels bewundern lernen.

Reminiszenzenjäger werden auch in dem Trio des Intermezzo aus dem A-dur Trio op. 22:



einen Anklang an Beethovens Violinsonate op. 23 finden, ohne zu bedenken, wie unbedeutend diese kurze, melodische Korrespondenz, die natürlich an einer so exponierten Stelle jedem (wohl auch Kiel) auffiel, gegenüber der völlig aparten rhythmischen Behandlung erscheint, die dem Einfalle dadurch widerfährt, daß Kiel die zweite Stimme nach einem Takte bereits eintreten läßt und so die eben aufgestellte Ordnung schwer-leicht-schwer gleich wieder umwirft.

Melodische Reminiszenzen finden sich auch zwischen Künstlern ganz verschiedener Richtungen, ohne daß darum der jüngere als Nachahmer des älteren zu gelten hat. Jedenfalls verrät das Urteil, Kiel sei ein Epigone Beethovens, wenn man hiermit den Tadel der Unselbständigkeit verbindet, nur ungenügende und oberflächliche Kenntnis der Eigenart beider Meister.

Nach all diesem, was ich hier vom Künstler Kiel mitteilte, wird man aber doch einwerfen: Warum konnte sich ein solcher Mann nicht behaupten? Brahms konnte es doch. Ist er nicht doch ein Schwächling? — Kiel ist nicht Brahms, er steht an Kraft und Eigenart hinter ihm, hat aber doch noch genügend davon, um mancher Modegröße davon abzugeben. Der rasche äußere Erfolg eines Künstlers hängt aber stark von Zufälligkeiten ab. Mozart war mit 20 Jahren eine europäische Berühmtheit, während der gleich bedeutende Schubert mit 31 Jahren, nur von wenigen Kennern geschätzt, ins Grab sank. Brahms' Ruf stieg sehr, als man ihn zum Bannermanne der Gegenrichtung der „Neudeutschen" erhob. Kiel stand stets allen Parteiströmungen fern, und mit Ausnahme Bülows schien es keinem großen ausübenden Künstler nötig, für den bescheidenen Mann energisch Propaganda zu machen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Daß Kiel heute mißachtet wird von der Menge der Kunstproduzenten — Vermittler und Käufer —, wird den nicht wundernehmen, der die Zeichen der Zeit richtig einzuschätzen versteht. Der weiß aber auch, daß die Schönheit dieser Kunst solche Winter überdauert. Weht erst wieder ein freundlicherer Wind, so blüht sie von neuem auf.

Dieser Schilderung des Künstlercharakters Kiels möge sich die Besprechung seiner Klaviermusik anreihen, bei der ich erst die zusammenfassenden Ergebnisse meiner Untersuchungen bringe und sodann auf einzelne Gruppen und Werke[1]) eingehe.

Zunächst sei auf den scharfen Stilunterschied hingewiesen, den ich zwischen den liedförmig gehaltenen Werken und denen des symphonischen Charakters bemerkte. Die Knappheit und Sparsamkeit in der Verwendung der kompositorischen Mittel in Kiels Klavierstücken ist offenbar herzuleiten aus seiner bestimmten Auffassung vom Wesen dieser Gattung. Wie bei den Frühmeistern des Liedes (Reichardt u. a.), glaube ich bei Kiel ein offenbar absichtliches Sichbeschränken zu bemerken, für das mir nur die literarischen Belege fehlen. Das Klavier war ihm offenbar ganz eigentlich Ausdrucksmittel für die kleinen Zwischenspiele zwischen den großen Taten seiner Kammer- und Chormusik, von denen er bei ihnen ausruhte.

Bei einem vergleichenden Überblicke dieses Gebiets wird man ein fast völliges Fehlen von Manieren im Satze bemerken, das bei einem so exzellenten Kontrapunktiker besonders auffallen muß. Dieses Fehlen, das kein Fehler zu nennen ist, kennzeichnet im Verein mit dem überall hervortretenden Streben nach Schlichtheit und Natürlichkeit in jeder Beziehung die Klavierstücke Kiels vor denen anderer Meister. Man findet weder typische Begleitungsformen, weder eine bestimmte Art in der Akkordbrechung, noch in der Ausnutzung der durch sie entstehenden latenten Mehrstimmigkeit, weder häufen sich die Motivverschränkungen derart, wie bei Brahms (cf. op. 76: 7) oder Schumann, noch treten auffällige Anschlußmotivbildungen, Synkopenpausen und andere markante rhythmische Bildungen in absichtlicher Häufung auf, wiewohl er alle diese Mittel des reifen Stiles nach Beethoven beherrscht.

[1]) Es sei bemerkt, daß gleichzeitig auch die Reigen für Violine und Klavier (op. 54), sowie für Streichquartett (op. 73 und 78), ferner die kleinen Instrumentalformen für Klavier und Streichinstrumente (op. 8), Melodieen für Piano und Violoncell (op. 11), „Reisebilder“ u. dgl. (op. 37), Variationen über ein schwedisches Volkslied für Piano und Violine (op. 49), vier Romanzen für Violine und Piano (op. 69), Drei Romanzen für Violine und Piano (op. 70), Zwei Solostücke für Violine und Piano (op. 77), Kleine Suite für Violine und Piano gestreift werden sollen.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Man hat Kiel von Anfang seiner Laufbahn an vorgeworfen, seine Werke seien „mehr mit dem Verstande gemacht", aber gerade seine Klavierstücke widerlegen diesen Fehleinwand schlagend. Hier hat der Meister rhythmischer Komplikationen fast durchweg auf jedes Hineintüfteln interessanter Verschränkungen, auf jeden rhythmischen und harmonischen Aufputz (meist Ergebnisse des reflektierenden Kunstverstandes) verzichtet, weil er nichts als schlichte Melodie an sich geben wollte, so wie sie ihm von Herzen kam[1]). Nur scheint es mir, als ob Kiel in der Formgebung seiner „Bagatellen" etwas allzu fester Fügung der Perioden zuneige. Er nimmt ihnen dadurch den Reiz des Flüchtigen, Zufälligen, zart Verwischten. In den kleinen Formen mag gerade die Laune des Augenblickes zu ihrem Rechte kommen, freilich im Zaum gehalten durch das gereifte Formgefühl eines Meisters. Kiel ist aber zu ernst und gründlich, um so leicht und fein zu plaudern, wie Stephen Heller, um wie dieser durch einen knappen, geistreichen Nebeneinfall zu interessieren und dann abzuspringen und seinen Faden wieder aufzunehmen. Selbst seine kürzesten Stücke (op. 15: 2, 4, 6, 9, 10; op. 18: 7) haben leicht etwas Wohlerwogenes, Abgemessenes. Nur op. 8: 1 will ich ausnehmen. Zu so unerhörten Kühnheiten, mit denen Beethoven seine späten Klavierstücke ausstattete (cf. op. 119: 6, 7; op. 126: 1, 2, 4, und 6) greift er vollends nie; doch dergleichen hat nur noch Schubert bisweilen. Immerhin findet man eigenartige Feinheiten in der Fügung der Sätze und Satzteile auch in der Kleinkunst Kiels, versteht man nur recht zu hören, gar nicht selten. Seine souveräne Beherrschung dieser Mittel erkennt man freilich erst aus seinen Sonaten, deren Intermezzi schon ein ganz anderes Wesen zeigen.

Von der Rhythmik und Harmonik kann ich nur ganz kurz sprechen. Hier ist zu wiederholen, daß für Kiels Klavierstil die klare, säuberliche Abgrenzung der Motive und zugleich eine Abneigung vor häufigen Vorhaltsbildungen, deren Auflösung in den Auftakt des folgenden Motivs hineinspielt, charakteristisch sind. Doch auch hier gibt es Ausnahmen, von denen ich nur den „Nachklang" op. 21: 2 nenne. Die etwas forciert-auftaktige und gehetzte Motivbildung in den raschen Stücken Schumanns liegt Kiel ganz fern, wie andrerseits alle widerhaarigen Bildungen nur gelegentlich auftauchen. Das sei aber betont, daß der rhythmische Fluß stets, trotz aller Schlichtheit, von höchster Gewähltheit ist. Und wie bewußt hier der Meister vorging, zeigt seine Notierungsweise, die die feinsten Nuancen andeutet. Vor allem beobachtete ich eine höchst sorgfältige Behandlung der weiblichen Endungen, von denen er alles wegstreicht, was nicht unbedingt zu ihr gehört. Hier

[1]) Ein Einblick in seine Skizzen zeigte, daß Kiel manche seiner kleinen Stücke (z. B. op. 79: 2) in einem Zuge melodisch fixierte.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

arbeitet er bewußt der geistigen Trägheit derer entgegen, die ein bequemes Herumliegen auf den Endungen, oft entgegen allen harmonisch-denkbaren Verhältnissen, für das richtige halten. Man prüfe, ob man folgende Bildungen ohne die Kielsche Phrasierung[1]) im Sinne des Komponisten empfunden haben würde:



Hier beachte man, wie Kiel zweimal das Viertel-g von der Endung löst und dem Auftakte zuweist. Ähnlich verfährt er in op 15: 2:



indem er je drei Achtel gleichmäßig auf die weibliche Endung und den Auftakt der zwei ersten Taktmotive verteilt und dadurch besonders im zweiten Takte eine Bildung erzielt, die dem „natürlichen Gefühle", d. h. der Trägheit der meisten Spieler, arg wider den Strich geht. Übrigens tritt, um jeden Zweifel zu heben, auf dem vierten Achtel die vorwärts weisende Dominant Septime (g) im Basse ein. Kein Stück, an dem nicht Kiel so durch seine minutiöse Zeichensetzung den zierlichen und lebensvollen Gang seines rhythmischen Pulses fühlen ließe. Jeder, der ihn sorgfältig verfolgt, wird wertvolle Lehren aus einem solchen genußreichen Studium ziehen.[2]) Der Leser wolle nicht vergessen, daß ich von der großen Schlichtheit Kiels nur in bezug auf die Klavierstücke, nicht auf seine gesamten Instrumentalwerke spreche. Dort redet er meist, den veränderten Aufgaben entsprechend, eine ganz neue Sprache. Man braucht nur schon die Walzer op. 47 und op. 48, vor allem aber die Ländler op. 66 (beide für Klavier zu 4 Händen) und die Walzer für Streichquartett op. 73 und op. 78 durchzusehen, um zu begreifen, welcher Mannigfaltigkeit im Ausdruck Kiel fähig ist. Dort reiht sich eine rhythmische Überraschung an die andere.

[1]) Die Lesezeichen setzte ich hinzu, um mit ihnen auf Kiels Phrasierung besonders hinzuweisen.

[2]) Man wird dann auch bemerken, daß Kiel, wie alle Komponisten, die Taktstriche häufig falsch stellt.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ebenso steht es mit dem Harmonieaufwande, mit dem am geeigneten Platze nicht gespart wird, auf den der Meister aber, gleich den Klassikern, in der Hauptsache zugunsten einer um so edleren klargeschwungenen Melodielinie verzichtet. Wie bei Mozart, Beethoven und Schubert ruhen seine schönsten Themen auf dem scheinbar längst abgenutzten Untergrunde der siebenpunktigen, leitereigenen Harmonik, von dem aus die entlegeneren Seitenwerte mit kluger Sparsamkeit, aber darum auch mit um so größerer Wirkung betreten werden. Man hat bei dieser weisen Mäßigung ein Gefühl gesunden und klaren Schreitens, das unendlich wohltuender berührt als ein nervöses Hin- und Hertaumeln ohne festen Halt. Diese Aufstellungen durch Beispiele zu belegen, muß ich mir hier versagen. Bei genauerem Studium nach dieser Seite hin wird man meine Angaben bestätigt finden, wie auch bemerken, daß die Harmonik Kiels an manchen Stellen Kreise zieht, in denen auch ein modern geschultes Ohr sich nicht sofort orientieren wird.

Der Klaviersatz Kiels kann nur denen veraltet erscheinen, die selbst Chopin glauben „verdoppeln" zu müssen, also manchem unserer Virtuosen. Viele Stücke des Meisters, ja die Mehrzahl sind ihrer intimen Tendenzen wegen für den heutigen Konzertsaal allerdings ungeeignet, wie es auch Beethovens Bagatellen sind, doch entbehren sie nicht zartester Klangreize. Er hat zweifellos von den koloristischen Bestrebungen Webers, Schuberts, Schumanns und Chopin's aufgenommen, was seiner Eigenart zusagte; auf der Suche nach solchen Effekten findet man ihn freilich nie. In seinen großen Werken schreibt er durchaus virtuos (op. 14. op. 17. op. 19: 2. op. 27. op. 28: 1). Seine Tänze zu vier Händen (op. 47. op. 48. op. 64) überraschen durch Fülle des Wohlklangs, und in seinen Fugen (op. 2: 1, 3, 4, 6) bietet er Klangmassen auf, die erst in Liszts Übertragungen der Bachschen Orgelfugen ihresgleichen haben.

Der Stimmungsgehalt, den die Klavierwerke Kiels bergen, ist vorwiegend ein heiterer. Der Meister ist meinem Empfinden nach von allen Komponisten des 19. Jahrhunderts der fröhlichste, der, welcher die sonnigsten Stimmungen hervorzuzaubern weiß. Diese goldene Heiterkeit seines Wesens macht ihn mir vor allem wert. Er ist nicht ausgelassen, er singt sorglos und beschaulich vor sich hin und hat auch bisweilen ein schalkhaftes Lachen (op. 15: 7, 11. op. 18: 5, 7. op. 48: 1. op. 55: 1. op. 79: 2).

Oft findet sein heiter-gemütvolles Wesen tiefinnige, warme Töne (cf. op. 8: 3. op. 18: 7. op. 15: 2. op. 21: 3). Bisweilen sinnt er still idyllischen Dingen nach (op. 5: 1, 2. op. 15: 6, 10. op. 38: 1 „Venedig"; 2 „Auf dem Comer See". op. 71: 3. op. 79: 1, 5, 6).

Doch auch ernste, erhabene Stimmungen trifft er in seinen Variationen op. 17 und der „Ballade" op. 18: 8, dem „Liede" op. 18: 9; ferner in op. 21: 2,

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

in den „Phantasieen“ op. 56 und op. 68. All das liegt jedoch nicht auf der Oberfläche, man wird die Schönheiten nicht bei einmaligem Durchspielen bereits aufnehmen. Aber jeder, der sich länger mit des Meisters Kunst beschäftigt, wird bemerkt haben, daß Werke, die man anfangs innerlich unberührt vernahm, mit jedem neuen Hören an eindringlicher Wirkung wachsen.

Kiels Schaffen umfaßt 83 Opera. Davon sind 39 (30+9) für Klavier zu zwei oder zu vier Händen allein bestimmt. Manches, die Orgelphantasieen op. 58, die sieben Märsche für Orchester op. 39 und op. 61, die Walzer für Streichquartett op. 73 und op. 78, setzte der Komponist selbst für vier Hände, so daß sie hier mit Erwähnung finden können. Drei unbedeutende Werke ohne Opuszahl sind Gelegenheitskompositionen für Klavier. Ein viertes (Melodie in D) fand etwas umgearbeitet als op. 71: 3 unter den Werken Aufnahme. Also gerade die Hälfte seines Schaffens ist für Klavier gedacht, im ganzen 173 Originalstücke. Sucht man die Begrenzung nicht in der Instrumentierung, sondern in der Form, so kommen zu diesen Instrumentalstücken noch für Violine und Klavier die „Variationen über ein schwedisches Volkslied“ op. 37, Vier Romanzen op. 49, Deutsche Reigen (zwei Hefte) op. 54, Zwei Solostücke op. 70 und eine kleine Suite op. 77. Für Viola (oder Violoncell) mit Pianoforte: Melodieen op. 9, „Reisebilder“ op. 11, Drei Stücke op. 12, Drei Romanzen op. 69, endlich die herrlichen Walzer für Streichquartett op. 73 und op. 78, die ich hier teilweise in meine Besprechung einbeziehen werde[1]).

Ich ordne die Werke in: 1. Tänze, 2. Kontrapunktische Werke. Einige Kanons, op. 72: 4 und die Gigues op. 36 leiten zu den lyrischen Stücken über, die ich in solche 3. mit einem, 4. mit zwei, 5. mit drei Themen einteile. Den Beschluß bilden dann 6. die der Sonatenform angehörigen Werke und 7. die Variationen, die mit Vermittelung des Klavierkonzertes (op. 30) zur Kammermusik überleiten.

Die Tänze

Op. 7 Sechs Walzer (1854). op. 14 Große Polonäse. op. 15: 3 Polonäse. op. 38 Drei Ländler. op. 45 Drei Walzer (1866). op. 47 und op. 48 je zehn Walzer zu vier Händen. op. 66 Ländler zwei Hefte (1876) zu 4 Händen. op. 54 Reigen für Violine und Piano (1870). op. 73 und op. 78 Walzer für Streichquartett (1879, 1881). Bolero ohne opus und Walzer Caprice ohne opus.

[1]) Verzeichnisse der gedruckten Kielschen Werke findet man in den Aufsätzen über Kiel von Bungert: „Neue Zeitschrift für Musik“, Bd. 71 (1875), S. 137ff. (bis op. 65), ferner von Altmann: „Die Musik“, Jahrgang 1, Heft 2, S. 148 (vollständig).

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wie der Wahn, Kiel sei ein gelehrter und nüchterner Kontrapunktiker gewesen, sich verbreiten konnte, scheint mir allein angesichts dieser Aufzählung, aus der ich Vieles neben die schönsten Tänze Schuberts und Brahms' setze, unfaßlich. Fast könnte man sich empören gegen die Gleichgültigkeit unserer Musiker, denen man Werke wie op. 66, op. 73 und op. 78 überhaupt empfehlen muß, und man muß meinen, daß eine solche Fülle an Geist, kontrapunktischem Witz, Grazie und Anmut heute wohl Vielen noch unfaßbar ist. Da sind unsere Dilettanten doch bessere Menschen, denn die kaum zurückstehenden vierhändigen Walzer op. 47 und op. 48 scheinen fast das einzige zu sein, was von Kiel heut noch „geht". Feine Durchschnittswerke sind die Walzer op. 7, und zuletzt nenne ich das populäre opus 45, sowie die beiden Polonäsen, die denen Schuberts und Chopin's freilich weit nachstehen. Es ist meine Meinung, daß Kiel als Schöpfer veredelter Tanzmusik, die solche im wahren Sinne des Wortes bleibt (ohne daß sie sich auf den Tanzboden verpflanzen ließe), weil sie nur darauf ausgeht, jenes belebende körperliche Gefühl in uns zu erwecken, das wir Tanzseligkeit nennen, an erster Stelle nach Schubert steht. Denn Chopin suchte mit seinen Tänzen doch meist etwas anderes zu geben, und Stephen Heller, dessen Valses rêveries mit Ehren neben Kiels Tänzen stehen könnten, schrieb nur weniges in dieser Art, ebenso auch andere Tonsetzer, wie Brahms und Jensen.

Kontrapunktische Werke

Hierher gehören: op. 1 Fünfzehn Kanons. op. 2 Sechs Fugen. op. 10 Vier Fugen. op. 58: 1 Orgelphantasie, Einleitung und Fuge und die kontrapunktischen Stücke op. 15: 11. op. 18: 3 Duett in Kanonform. op. 36 Drei Gigues. op. 72: 4 Pastorale (Kanon). op. 72: 6 Gigue.

Die Kanons, Kiels Meisterstück, mit dem er sich (nebst op. 2) als technisch selbständiger, vollendet geschulter Künstler auf eigene Füße stellte, sind meist zweistimmig mit einer oder zwei Füllstimmen geschrieben. In der Erfindung verraten sie Mannigfaltigkeit und charakteristische Züge. Sie stehen wie ein Programm an der Spitze der Klavierstücke, denn sie zeigen ihres Schöpfers Vorliebe für den Satz mit reellen Stimmen und deren kontrapunktisch gebundene Führung, daneben aber auch, wie sein durch die Logik der Harmoniefolgen bedingtes metrisches Periodenempfinden die motivische Selbstbestimmung der einzelnen Stimme überwiegt. Seine Stimmen sind meist keine Stimmenindividuen mehr, von denen jedes seinen eignen rhythmischen Weg geht, sondern sie verschmelzen mit ihren Nachbarn als aufstellende und antwortende Glieder. Ihr eigenes Leben, ihre umdeutende Kraft verlieren sie im Dienste der schlichten Periode; mit Einschränkungen gilt das auch für die Fugen Kiels.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Hierin, scheint mir, liegt ein Merkmal zur Unterscheidung des neuen kontrapunktischen Stiles seit der Zeit der Wiener Klassiker gegenüber der Setzweise zur Zeit Bachs und vor ihm. Man vergleiche den Anfang z. B. der Bachschen Inventio a tre in E-dur, wo der in eintaktigen Abständen



erfolgende Eintritt der Stimmen den eben erreichten metrischen Ruhepunkt stets wieder aufhebt. Wie die Wellen einer Quelle sprudeln die Triolengänge unaufhaltsam fort. Wo es einmal zu kurzem bestätigendem Verweilen kommt, empfindet man die Rast um so angenehmer, aber zu längeren Aufenthalten kommt es nicht. Gegen solche kontrapunktischen Meisterwerke gehalten, erscheinen Kiels Kanons oft rhythmisch eintönig, und wenn man entgegnet, Bach habe doch auch des öfteren seine kanonischen Bildungen der schlichten Periode untergeordnet, wie in den sämtlichen Kanons seiner Arie mit 30 Veränderungen, so bedenke man, daß ihn hier die Achtung vor dem Wesen der Variation, die bei allen harmonischen und rhythmisch-melodischen Veränderungen mindest doch den metrischen Aufbau (hier die schlichte Form A B A in drei achttaktigen Sätzen) wahren muß, dazu zwang; er entschädigt uns aber durch rhythmisches Leben sondergleichen.

Man kann übrigens Kiel in seinem op. 1 ein noch schulmäßiges Abzählen der Takte unschwer nachweisen. Fast alle Stücke weisen eine peinliche Korrespondenz in ihren Teilen auf, die sogar da, wo sie der natürlichen Anlage nach nicht eingehalten werden dürfte, gewaltsam hergestellt wird. No. 5 (Andante tranquillo) beginnt mit einem vorausgeschickten achten Takte, worauf sich das Stück in idyllischer Ruhe in drei gleichen Sätzen abspinnt. Die beiden ersten Perioden verlaufen glatt, in der dritten aber findet sich eine störende und auffällige Vorwärtsdeutung von 2 zu 3, auf die das Gefühl des Hörers, das bereits an völlig ebenmäßiges, rhythmisches Hören gewöhnt ist, nur mit Mühe reagiert. Ich kann mir nur denken, daß Kiel hier, in Rücksicht auf seinen Lehrer Dehn, der vielleicht behauptete, dieser Kanon müsse genau 3×8 Takte umfassen, sein natürliches Empfinden verletzte. Nicht anders weiß ich mir eine störende Verschränkung 8=1 in No. 13 zu erklären.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Am wertvollsten erscheinen mir No. 3, 4, 7, 8 (hier ist der Kanon ganz zum lyrischen Stücke mit innig-zarter Stimmung geworden), 10, 14 und vor allem 15. Dieses Stück, ein Andante (maestoso) in c-moll, macht auch von dem oben Gesagten eine Ausnahme, es verläuft durchweg metrisch frei, wie schon sein Beginn es zeigt:



Die zwei Hefte Fugen enthalten in op. 2 breit angelegte Werke von großer Ausdehnung; persönlicher noch in der Erfindung wirkten auf mich die vier zweistimmigen Fugen op. 10. Es sind gewiß prächtige Werke, voll gesunder, kerniger Erfindung und eine beneidenswerte Technik verratend, doch kann ich ihr genaueres Studium nur dem raten, der von sich sagen kann, er kennt die Fugen Bachs[1]) genau.

Was Kiel sonst an kontrapunktischen Klavierstücken schrieb, ist durchweg feine Musik. Am höchsten steht wohl das lustige Nachspiel No. 11 zu op. 15. Die drei Gigues wollen mir nicht recht behagen, vielleicht, daß ich zu sehr die unerreichten Muster der Neuzeit, Franz Lachners Gigues aus der zweiten und vierten Suite, im Ohre habe.

Auf seinem eigentlichen Gebiete im Klavierstück treffen wir Kiel erst, wenn er, strenger kontrapunktischer Fesseln ledig, seine Meisterschaft frei in den Dienst seiner Phantasie stellen kann, im lyrischen Stücke.

Lyrische Stücke mit einem Thema

Op. 5 (Drei Romanzen): 1 G-dur. 3 B-dur; op. 8 (Drei Klavierstücke): 1, 2; op. 15 (Elf Melodieen): 2, 4, 6, 9, 10; op. 18 (Zehn Klavierstücke): 1, 7, 9; op. 21 (Nachklänge): 1, 3; op. 28: 4 (Nocturno); op. 71 (Drei Klavierstücke): 3 (cf. Melodie in D ohne opus); op. 72 (Sechs Klavierstücke): 1; op. 79 (Sechs Impromptus): 1, 2, 5.

Kiels künstlerischer Charakter bedingt es, daß er auf diesem Gebiete besonders glücklich war. Er hat nicht die feinen, überfeinerten Nerven Schumanns und Chopin's, noch weniger die Kraft Beethovens und Brahms'; auch die Spezialisten, Kirchner und Heller, entwickeln eine persönlichere Note in ihren Miniaturen. Kiel hat, so könnte man sagen, ein Mittelmaß

[1]) Bachscher Geist spricht aus der Orgelphantasie op. 58. 1. Hier ist das Thema:



Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

von allem, das Allgemeinverständliche, wenn der Begriff nicht als Geringschätzung mißdeutet werden könnte.[1]) Jene glückliche, mittlere Stimmung ist gerade für uns etwas so Seltenes, daß es heute den meisten viel leichter sein wird, zur Eigenart Schumannscher und Chopin'scher Klavierstücke Zugang zu finden, als zu der offenen, heiteren, freundlichen Art Kiels.

Von den oben genannten Stücken Kiels halte ich die erste Romanze (op. 5: 1); aus den Melodieen op. 15: die zweite in D, die sechste in As, und das gleich zarte Idyll No. 10 in A-dur; aus op. 18 No. 7 (Melodie) und 9 (Lied); die Nachklänge op. 21; op. 71: 3; endlich die Impromptus 1, 2, 5 aus op. 79 für die gelungensten. Die letztgenannten drei Stücke scheinen mir überhaupt zu den abgeklärtesten des Meisters zu gehören.

Instruktive Stücke

Op. 6 (Zwei Sonaten); op. 13 (Acht leichte Stücke); op. 57 (Acht leichte Stücke); op. 74 (Zehn Stücke für die Jugend). (Alles zu vier Händen).

Mit diesen Stücken schließt sich Kiel mit glücklichstem Gelingen den Bestrebungen Schumanns, Stephen Hellers an, für den Unterricht geeignete, kindlichem Empfinden zugängliche, technisch leicht ausführbare Musik zu geben.

Lyrische Stücke mit zwei Themen

Eine scharfe Trennung zwischen dieser und der voraufgehenden Gruppe kann und braucht nicht eingehalten zu werden. Der Prozeß des Herauswachsens eines zweiten selbständigen Gedankens aus einem Zwischengliede läßt sich, wie bei jedem Meister so auch bei Kiel in allen Stadien beobachten. Man mag schon zweifeln, ob die Zwischengedanken, z. B. in den genannten op. 5: 1; op. 8: 2 und 18: 7, nicht als selbständige Themen anzusprechen sind; obwohl sie rhythmisch wie harmonisch noch nicht völlig selbständig sind. Auch von den hier genannten Stücken mag manches noch zu der vorigen Gruppe passen. Ich setze hierher: op. 4 Capricietto; op. 5: 2; op. 8: 3; op. 15: 1, 5, 7, 8; op. 18: 2, 4, 7, 8, 10; op. 19: 1 (Impromptu); op. 21: 2 (Nachklang); op. 26: 1 (Capriccio); op. 28: 3 (Scherzo); op. 38 (Reisebilder): 1, 2, 3; op. 41 (Reisebilder): 1, 2, 3; op. 55: 1, 2, 3; op. 59 (Humoresken): 1, 2[2]), 3; op. 72: 5; op. 79: 4, 6. — Die zweite Romanze (op. 5) steht durchaus auf der Höhe der beiden

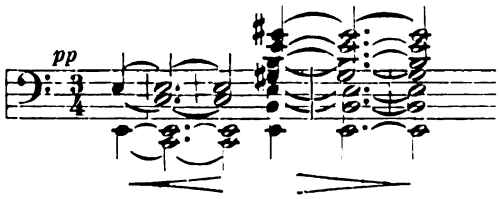
[1]) So kennzeichnet Wölfflin Raffael's Kunst gegenüber der Michelangelo's und Lionardo's. An seine Darstellung („Klassische Kunst", S. 574) lehne ich mich hier teils wörtlich an.

[2]) Zur zweiten Humoreske findet sich im Nachlasse eine erste Fassung, betitelt: „Flüchtiger Gedanke für Pianoforte". Presto scherzando 3/8 G-dur. 3. Juni 1853, die besonders im ersten Zwischengliede und im zweiten Thema abweicht.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

anderen, op. 8: 3 (Klavierstücke) vereinigt sich mit den beiden ersten zu einem der eigenartigsten Werke Kiels. Op. 15: 1 (das Vorspiel zu den „Melolodieen") war, wie ich aus den Manuskripten des Nachlasses ersah, zuerst für Violoncell und Klavier gedacht. Kiel änderte häufig an der Instrumentierung, wie er auch in der Wahl der Tonart oft schwankte. So ist op. 15: 1 zuerst in G-dur; op. 15: 5 in a-moll, später in gis-moll geschrieben. Man beachte den Titel dieses op. 15. Auf Melodie legte Kiel den Hauptwert als den Faktor, dessen meisterliche Gestaltung allein aus solchen Kleinigkeiten Kleinodien zu machen vermag, die trotz ihrer Kleinheit einen intensiven Glanz ausstrahlen. Was können uns auch zwei bis drei achttaktige Sätze Dauerndes sagen, wenn sie nicht von Anfang bis zu Ende mit Melodie durchtränkt sind? In Stücken, wie op. 15: 2, 6, 8, 10, erscheint Kiel vorbildlos und ohne Rivalen, indem aus ihnen reinste abgeklärte Schönheit wie charakteristische Eigenart unverkennbar leuchtet. Aus dem bedeutenden op. 18 nenne ich vor allem die „Ballade" (No. 8) ein rhythmisch kühnes Stück mit gewaltig gesteigertem, harmonisch weitausgreifendem Mittelgesange. Ein düsterer Vorhang von vier Takten:



in dreifachen Zählzeiten, leitet das Stück ein und aus und gliedert es zugleich in seine drei Teile. Das Scherzo (No. 2) schrieb Kiel für die zweite von drei unveröffentlichten Sonaten aus dem Jahre 1844. Dort steht es als Intermezzo in a-moll und beginnt so:



Wesentlich überarbeitet und mit kanonischer Ausgestaltung des anfangs allzu simplen Triogedankens erschien es hier 18 Jahre nach seiner Geburt. Auch No. 4, 5 und 7 dieses Werkes kann ich nur mit Auszeichnung nennen. Nicht weniger die meisten der übrigen hier genannten Stücke, die alle für Kiels glänzende Erfindung zeugen. Zu Stücken, wie „Venedig" op. 38: 1, „Am Comersee" op. 38: 2, dem „Aufbruch früh am Morgen" op. 41: 1, „Ritt über Berg und Tal" op. 41: 2, dem Charakter-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

stück in B op. 55: 1, den drei „Humoresken“ op. 59, dem wehmütigen volksliedartigen op. 72: 5, endlich zu den Impromptus op. 79: 4 und 6 zieht es mich von Zeit zu Zeit immer wieder, wie zu Beethovens „Bagatellen“, Schuberts „Moments musicaux“ und Brahms' „Intermezzi“.

Stücke mit drei Themen

Hierher zählen das Hongroise (op. 18: 5), die glänzende Tarantelle (op. 27) und die aus op. 38: 4; dann eine Gruppe von Stücken, die sich durch eine bewegte Stimmung, die sich in einer obstinaten Unterteilungsrhythmik kundgibt, zusammenschließen. Um an ein technisch verwandtes, allbekanntes Stück zu erinnern, sei Chopin's Impromptu in As-dur (op. 29) genannt. Kraftvoll erscheint mir das Impromptu op. 28: 2; kleiner angelegt, aber auch mit warmer Melodik ist op. 55: 4. Weniger bedeutend scheinen mir op. 71: 2 und op. 79: 2, deren Rhythmik mir zu monoton vorkommt. Das Capriccio op. 26: 2, sowie das Impromptu op. 19: 2 nähern sich der Sonatenform, indem die Mittelsätze sich in ihrem thematischen Material enger an die beiden ersten Gedanken halten und mehr durchführungsartigen Charakter annehmen.

Damit haben wir auch die natürliche Verbindung zu den größten Klavierwerken Kiels: den

Stücken in Sonatenform und den Variationen,

gefunden. Die erhabene E-dur Phantasie op. 56 hat noch drei unterschiedliche Themen. In ihr hat Kiel ein Werk geschaffen nach dem formalen Muster der großen c-moll Phantasie Mozarts (Köchel 396) oder des Largo aus der Sonate op. 10: 3 Beethovens, und er stellt sich an Adel der Erfindung und an meisterhafter Gestaltung dicht hinter jene Großen. Es ist die abgeklärte Sprache des späten Beethoven, die er hier bereits aufgreift; besonders bei der e-moll Einleitung fällt mir unwillkürlich Beethovens Vorspiel zum arioso dolente in op. 110 ein. Die Rhythmik beider Stücke recht zu deuten, stellt gleich hohe Anforderungen. Hier erweist sich Kiel neben Brahms als echtester Erbe des Beethovenschen Vermächtnisses. Nicht entfernt von gleicher Bedeutung wie dies Meisterwerk ist die acht Jahre später veröffentlichte As-dur Phantasie op. 68. Sie stand anfangs als erster Satz in einer nicht erschienenen Violinsonate in A-dur, aus weit früherer Zeit. Dieser entnahm sie Kiel ziemlich unverändert. Die völlig freie Behandlung, die hier das Sonatenschema erfährt, legt die Bezeichnung als Phantasie nahe. Das erste Thema hat pathetischen Charakter und erinnert an die gleichen Einleitungen der Lully'schen Ouvertüren, ihm folgt ein breites gesangvolles

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Zwischenglied, dem sich ein weiches Thema auf der Dominanttonart anschließt. Die Wiederkehr des Hauptgedankens setzt, ohne daß sich etwas von einer Durchführung fände, in C-dur an und leitet nach As zurück; das Zwischenglied fällt aus und das Seitenthema wird auf der Tonika As repetiert. Mit einer Erinnerung an den Anfang schließt das Stück ab.

Kiel schenkte uns keine Klaviersonate[1]). Seit 1844 scheint er nur noch einmal, 1860, den Plan dazu gefaßt zu haben, als er die prächtige Eingebung einer günstigen Stunde aufs Papier warf, die jetzt als erstes Thema des Sonatensatzes op. 28: 1 dasteht. Zur Durchführung existiert eine Skizze vom 12. November 1860. Zu einer ganzen Sonate kam es aber nicht. Das Scherzo gehört zweifellos noch zum ersten Plane, aber das Impromptu, das das Schlußrondo vertreten könnte, sowie das Notturno, an Stelle des langsamen Satzes gedacht[2]), fallen aus dem Sonatenstile heraus und stempeln das Ganze zur Suite, als die es 1864 erschien. No. 1 ist aber ein prächtiger Sonatensatz voll Frühlingsstimmung, der sich den besten Sätzen aus der Kammermusik zur Seite stellt. Er zeigt Verwandtschaft mit dem Schlußsatze aus Beethovens op. 101, sowohl der Tonart wie der Gesamtstimmung nach. Ja, einzelne frappante Übereinstimmungen, wie im Zwischengliede zwischen dem ersten und zweiten Thema, sowie der Übergang zur Durchführung, die in ihrer meisterhaften Kontrapunktik ebenfalls mit Beethovens Arbeit verwandte Züge aufweist, lassen sich nachweisen. Ich erwähne diese, um zugleich zu betonen, wie selbständig Kiel dennoch schafft. Diese sonnige Freudigkeit, die aus dem Satze klingt, besitzt nur er. Es geht nicht an, eine Persönlichkeit wie ihn unter die Nachtreter zu rechnen.

An selbständigen Variationenwerken veröffentlichte Kiel: op. 17 über ein eigenes Thema in f-moll, op. 23 über ein eigenes Thema in a-moll (zu vier Händen), op. 63 Variationen über drei Volkslieder, op. 37 über ein schwedisches Volkslied (für Violine und Klavier). Auch sind hier zu nennen op. 71: 1, ein sarabandenähnliches achttaktiges Thema mit sieben Variationen, sowie die zweite Orgelphantasie op. 58, beides kleinere Werke.

Die Variationen op. 23 (zu vier Händen) erscheinen mir etwas unabgeschlossen, und das Thema ist nicht gerade eins der originellen, doch hebt die grandiose Schlußfuge das Werk auf eine bedeutende Höhe, über die aber der Meister mit den drei übrigen Werken noch weit hinausgeht. Op. 17, Variationen und Fuge, zählt als Kiels mächtigstes Klavierwerk überhaupt zu den besten des Jahrhunderts. Ein schlichtes, zwei

[1]) Er teilt diese Abneigung vor der Klaviersonate mit Brahms. Beide wandten sich ihr nur in der Jugend zu.

[2]) Auch das Klavierkonzert op. 30 hat ein Notturno als langsamen Satz.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ganzsätze füllendes Thema liegt zugrunde, das, im ersten unisono auftretend, von der Tonika f-moll zur Dominante in einfachen, festen Schritten schreitet. (Die Umdeutung erfolgt bei Verwendung des reinen Moll von der Molldominante zur Tonika.) Der zweite Satz wendet sofort zu f-moll zurück, setzt aber *pp* und in weichen Harmonieen auf der Parallele (As-dur) an und nimmt im Nachsatze den Beginn rhythmisch und melodisch wieder auf. Die Veränderungen dieses würdigen Grundgedankens, wahren nichts als den metrischen Bau nach Art der freien Charaktervariationen Beethovens, Schuberts, Brahms' und entwickeln einen erstaunlichen Reichtum an Stimmungen. In der Mitte stehen drei helle Durvariationen (6—8) und die letzte (18) bevorzugt, wie um alles in einer Kadenz von größten Dimensionen zusammenzuschließen, den Desdurklang. Es widerstrebt mir, ein solches Meisterwerk mit Lobeserhebungen anzupreisen, die — leider für die Mehrzahl der Leser leere Worte bleiben müßten. Ich möchte daher nur noch Bülows Worte zitieren, daß die Unkenntnis solch eines Werkes eine böse Lücke in der Literaturkenntnis bedeute. Da heute leider kein Bülow, wie noch 1893, das Werk spielt, suche jeder es sich selbst vertraut zu machen, so gut es gelingen will[1]).

Gleich bedeutend und ausgezeichnet durch ein eigenartiges, schwermütiges Thema sind die Variationen über ein schwedisches Volkslied (op. 37). Der Meister hat sich öfter in den Geist des Volksliedes versenkt; auch in seiner dritten Violinsonate (op. 35: 2) setzt er zum Schluß Variationen über „Es ritten drei Reiter". Ich wüßte nichts Anmutigeres, Schlichteres in der Empfindung und doch zugleich Kunstvolleres in der Arbeit zu nennen, als diese Bearbeitung von Volksweisen, deren noch op. 62 drei enthält. No. 1 ist eine nordische Weise, No. 2 die schöne Melodie zu dem Mantelliede des Kriegers von Holtei, No. 3 wieder ein nordisches Lied zu der Ballade: „Herr Oluf ritt —". Diese Weise hat den Meister seine ganze Schaffenszeit hindurch beschäftigt. Sie findet sich in op. 9 (Melodie für Violoncell und Klavier). Ja, schon vorher existiert sie als ein unveröffentlichtes op. 4, als Bagatelle für Violine und Klavier offenbar aus den vierziger Jahren. Aus der Bagatelle wurde inzwischen ein „Kunstwerk von außergewöhnlichem, bleibendem Werte".

[1]) Seit einigen Jahren tritt ein „Kielbund" in Berlin für den Meister und seine Werke ein.

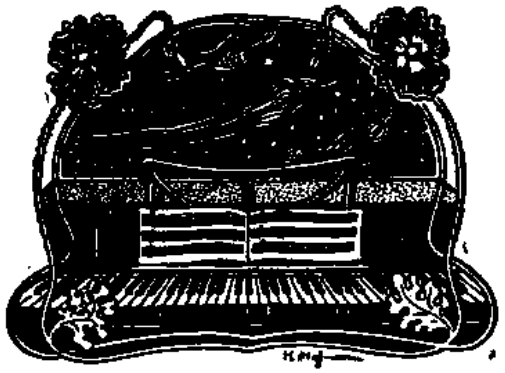
Neben einer Aufforderung an unsere ernsten, ausübenden Künstler, Kiels große Werke zu berücksichtigen, möchte ich die Aufnahme einer Auswahl seiner Klavierwerke in eine unserer populären Ausgaben befürworten. Ich bin fest überzeugt, daß, wenn ein neuer roter Peters-Band mit dem Titel: „Friedrich Kiel: Ausgewählte Klavierwerke" in allen Musikalienhandlungen ausläge, sein Inhalt bald genau so gesucht sein würde, als man durch das gleiche Verfahren Hugo Wolfs bis dahin ziemlich unbeachteten Liedern zu ungeahntem Erfolge verhalf.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Kiel sucht in den Veränderungen des kühn asymmetrischen Themas dem Verlauf der Ballade zu folgen, und so wechseln romantisch düsterer Balladenton und Elfenzauber miteinander. Ganz prächtig sind auch die beiden voraufgehenden Stücke. Einen übermütigeren Kanon als am Schluß des Mantelliedes, in dem jede schwere Zählzeit wieder zur leichten zurückgeworfen wird, einen kunstvolleren und zugleich so poesievollen wie in Variation 3 wird man schwerlich finden, und schließlich — das gilt für alle drei Nummern — einen satteren, wärmeren Klaviersatz wohl auch kaum.

Noch Vieles wüßte ich von Kiel zu sagen, denn er gab mir noch weit mehr. Ich glaube, daß er seinem Talente nach unter Bach, Beethoven, Brahms und den wenigen anderen Größten steht. Sein tiefer, heiliger Kunsternst und sein reines, warmes Empfinden neben seiner seiten hohen Meisterschaft rücken ihn aber diesen Großen nahe. An diesem Glauben kann mich auch das Bewußtsein nicht irremachen, daß ihn außer mir nur noch ganz wenige teilen. Um zu ihm zu gelangen, muß man freilich den bedeutenderen Teil seiner künstlerischen Lebensarbeit, seine Kammermusikwerke und vor allem seine Chorwerke mit in Betracht ziehen. Hier wird Kiels Größe wenigstens mit Worten anerkannt; mir scheint er aber auch als Kleinmeister anziehend genug, ihn dringend der Beachtung derer zu empfehlen, die öfter und gern in die stilleren Gründe vergangener Tage hinabzusteigen lieben.



Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

233. **Konrad Fischer:** Das Rätsel der Musik. Verlag: Max Steinebach, München 1907.

„Eine Theorie der Tonvorstellungen" nennt der Autor sein Buch. Solche und ähnliche Theorieen über das Wesen der Musik und der Töne erscheinen gegenwärtig besonders zahlreich. Man kann aus allen manches oder auch viel lernen, auch wenn man mit der Anschauung und den Ansichten eines Autors nicht einverstanden ist. Aber man möchte allen Autoren recht dringend raten, sich mit der Literatur ihres Spezialfaches vertraut zu machen. Einer allein wird kaum oder selten berufen sein, eine wichtige Frage zu lösen; denn dazu gehört meist mehr Zeit, als die Arbeitsjahre eines Menschen umfassen. Einer muß auf dem anderen aufbauen, muß dabei des anderen Irrtümer berichtigen, um doch schließlich seine neuentdeckte Wahrheit wieder mit neuen und eigenen Irrtümern zu vermischen, von denen zu befreien wieder seine Nachfolger im Berufe oder in seiner Wissenschaft berufen sind. Fischer scheint die einschlägige deutsche, französische und auch englische und italienische Fachliteratur nicht sehr reichlich zu kennen; er prüfe sich selbst an der Neuausgabe von Arthur Seidls Buch „Vom Musikalisch-Erhabenen". Es wären ihm andernfalls vielleicht manche Untersuchungen erspart geblieben, die eben schon andere vor ihm vorgenommen hatten. Der Autor der vorliegenden, zweifellos interessanten Schrift gehört zu denjenigen, die alle Metaphysik oder doch wenigstens die Erfolgsmöglichkeit metaphysischer Studien leugnen und alles Wissen, alle Wissenschaft nur als Naturwissenschaft für echt halten. Unverstandener oder irregeführter Nietzsche und überschätzter Häckel spuken jetzt in den meisten Köpfen herum, die dadurch zumeist nicht klarer werden, sondern denen im Gegenteil dadurch nur das eigene Urteil getrübt wird. Eduard von Hartmann und Wundt, um einige andere zu nennen, die die modernen Geister beeinflussen, lenken auch von dem Wege ab, der über Kant und Schopenhauer führt. Philosophie soll Philosophie bleiben; man kann den Zusammenhang zwischen Psychischem und Physischem untersuchen: aber man soll dabei nicht die Metaphysik als eine abgetane Sache behandeln und gar ihre Anhänger als geistig minderwertig hinstellen. Das geschieht heutzutage aber vielfach, und zwar selbst von Leuten, die der Schule Schopenhauers und Richard Wagners entstammten, aber Nietzsches Beispiel folgend und dieses sogar bisweilen kokett nachahmend, zu Ketzern dieser Lehre wurden, anstatt an ihrem weiteren Ausbau oder eventuellen Korrektur mitzuarbeiten. Verneinung aber ist weder Ausbau noch Korrektur. Daß metaphysische Untersuchungen zu sehr realen Resultaten führen können, glaubt der Verfasser dieser Besprechung in seinem Werke: „Die Musik als tönende Weltidee" genügend bewiesen zu haben, ein Buch, das übrigens Konrad Fischer nennt, aber wohl kaum kennt. Es ist zweifellos, daß man Fischers Untersuchungen mit Interesse verfolgen wird, daß man mancherlei aus ihnen lernen kann und viele Anregungen erhält: als Ganzes und in seinen Endresultaten glauben wir es aber ablehnen zu müssen. Nicht aber möchten wir das Buch schmähen, sondern es vielmehr zur Lektüre gerade empfehlen, da auch der Widerspruch, zu dem es reizt, neuen Untersuchungen auf diesem Gebiete nur förderlich sein kann. Wenn man Ernst Häckels „Welträtsel" liest, so lernt man aus ihnen ungemein viel, was man zunächst hinter ihrem Titel gar nicht vermutet — nämlich Naturwissenschaftliches und Phylogenetisches; aber eines wird darin nicht gelöst: nämlich gerade die Welträtsel! Denn diese können niemals durch die Darlegung, wie sich die Natur entwickelt, gelöst werden, sondern nur durch den Nachweis, warum sie sich so entwickelt. Das geschieht aber bei Häckel ganz und gar nicht; und man bleibt so klug als wie zuvor. Ähnlich ist es bei Konrad Fischer. Auch derjenige, der selbst ernste ästhetische und speziell musikästhetische Studien treibt, kann vielerlei aus seinem Buche profitieren und lernen und wird es zweifellos als eine ernstgemeinte und geistvolle Arbeit mit großem Interesse lesen: aber das Rätsel der Musik wird darin nicht gelöst — ganz und gar nicht! — Auf Einzelheiten einzugehen und Widerlegungen zu versuchen, müssen wir uns für eine andere Gelegenheit aufsparen.

Kurt Mey

234. **Rudolf Louis:** Die deutsche Musik der Gegenwart. Mit zahlreichen Bilderbeilagen und Notenbeispielen. Verlag: Georg Müller, München und Leipzig 1909.

Mit geteilten Gefühlen habe ich dies Buch aus der Hand gelegt. Sympathisch berührte mich die Grundidee des Ganzen: einen Überblick über das musikalische Schaffen und Treiben der Gegenwart zu geben, die zeitgenössischen produktiven Kräfte zu charakterisieren, ihre Stellung untereinander, ihr Verhältnis zur jüngsten Vergangenheit anzudeuten, schwebende Probleme kritisch zu erörtern. Louis ist zweifellos eine tüchtige, ernste Natur, ein geistvoller Beobachter, der für das, was er sagen will, stets einen scharf bezeichnenden Ausdruck findet. Er beginnt mit einer Auseinandersetzung über das Wesen der Reaktion, die er (im bewußten Gegensatz zu dem bekannten „Morgen"-Gruß Richard Strauß') nicht als Rückschritts-, sondern als Fortschrittsbestrebung bezeichnet. Nach Louis ist die Reaktion die notwendige Ergänzung, die unerläßliche Vorbedingung „für jede gesunde Höherentwickelung einer Kunst ... weil jedes individuelle Streben, worauf es immer gerichtet sei, und wie es immer formuliert werde, in der Kunst so gut wie anderswo der Einseitigkeit verfällt". Das klingt sehr schön und besticht für einen Augenblick. Im Grunde genommen, bedeutet jedoch Louis' Definition des Begriffes „Reaktion" nur eine geschickt maskierte Wortklauberei. Nicht auf die Auslegung des Wortes „Reaktion" kommt es an, sondern wichtig ist es — und darauf zielte zweifellos auch der Straußsche Artikel —, daß es heute eine ganze Anzahl von Beurteilern gibt, die allen Bestrebungen zur Erweiterung des künstlerischen Ausdrucks- und Darstellungsgebietes schroff ablehnend, mit absolutem Nichtverstehenwollen, mit hämischen Entstellungsversuchen und gehässigen, kleinlichen, persönlich zugespitzten Polemiken entgegentreten. An diese durchaus unproduktive Bewegung, die nur schwächend und lähmend, unter keinen Umständen fördernd und belebend

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

wirken kann, mag Strauß gedacht haben, als er den Ausdruck „Reaktion“ gebrauchte. Wenn Louis jetzt gegen den angeblichen Mißbrauch dieses Wortes protestiert, so umgeht er dadurch den eigentlichen Kern der „Reaktions“-Frage. Denn nicht auf das Wort, sondern auf die Sache, die wir uns darunter vorstellen, kommt es in letzter Linie an. — Wie nun die dem ersten Artikel folgenden Abhandlungen über „Das musikalische Drama“, „Symphonie und symphonische Dichtung“, „Lied, Kirchen-, Chor- und Kammermusik“, „Ausübung und Pflege der Musik“ erkennen lassen, war es Louis wohl hauptsächlich darum zu tun, seine eigene, in gewissen Punkten auffallend „reaktionäre“ Gesinnung durch die paradoxe These: „Reaktion ist Fortschritt“ gegen den Vorwurf der Rückständigkeit zu schützen. Ich gestehe, daß mich eine solche Spiegelfechterei nicht abhalten kann, viele der Ausführungen Louis' nicht nur für sehr einseitig, sondern auch für durchaus haltlos und seicht zu erkennen, namentlich das meiste, was er über Strauß schreibt. Wenn er (unter Anführung eines mißverstandenen Ausspruches Arthur Seidls[1]) meint, Strauß habe nach dem Mißerfolg des „Guntram“ eine Art „moralischen Knacks“ bekommen und von nun an in immer zunehmender Leichtfertigkeit sein größtes Vergnügen an einer absichtlichen Verulkung des Publikums gefunden —, so ist dies meiner Überzeugung nach eine ebenso billige wie herzlich oberflächliche Charakteristik der künstlerisch-psychologischen Entwickelung eines Strauß. Zudem besitzt sie nicht einmal den Reiz der Neuheit. Ich gehöre keineswegs zur Gruppe der Strauß-Fanatiker, ich verschließe mich nicht einer Erkenntnis der großen Schwächen des „Salome“-Komponisten. Aber ich hege trotzdem die Überzeugung, daß unter all der sichtbaren Ausnutzung merkantiler Interessen, unter dem ganzen, fraglos häßlichen Ausputz von Reklame, Klatsch und Sensation doch noch ein tieferes Etwas, ein reicher Fonds echter künstlerischer Kraft und Gesinnung in Strauß ruht und auch in seinen späteren Werken einen für den vorurteilsfreien Beobachter deutlich erkennbaren Niederschlag gefunden hat. Ja, ich finde, daß diese durchaus ernste Seite des Straußschen Strebens gerade in der „Elektra“ mit fast explosiver Gewalt sich Bahn bricht. Weiterhin behauptet Louis, die „besten und edelsten Geister der Gegenwart“ hätten die Bekämpfung der Straußschen Richtung als ihre höchste Aufgabe bereits erkannt. Ich habe im Register vergeblich nach den Namen dieser mir unbekannten Geister gesucht. Wer sind sie? Friedrich Brandes? Georg Göhler? Oder etwa die edlen Sittlichkeitsapostel der Gegenwart, die starken Streiter gegen das „Perverse“ der modernen Kunst? Bemerkenswert ist, daß in sämtlichen Kapiteln des Buches die Erörterungen über das Schaffen Strauß' den breitesten Raum einnehmen, die eingehendste Behandlung erfahren, während nach der Aussage Louis' Strauß keineswegs die inhaltlich bedeutendste Erscheinung unter den lebenden Musikern repräsentiert. Ich finde hierin schon äußerlich einen Widerspruch ausgeprägt: wenn Strauß nicht in gewisser Beziehung doch die reichhaltigste Persönlichkeit der Musikwelt wäre, brauchte man nicht so viel Worte über ihn zu verlieren. An Widersprüchen fehlt es in Louis' Buch überhaupt nicht. Nachdem Louis im Kapitel: „Musikdrama“ in der Hauptsache recht absprechend über Strauß geurteilt hat, ja gelegentlich moralische Jeremiaden anstimmt, meint er in der Abhandlung über die Symphonie: es wäre gar nicht abzusehen, wohin den Komponisten sein Genius noch führen würde. Das klingt etwas besser und würdiger. Es ist vor allem auch richtiger. Denn zu einem endgültigen Werturteil ist heute noch niemand von uns berechtigt. Vergessen wir also nie, daß wir bei Erörterung der Strauß-Frage einem Problem gegenüberstehen, dessen Lösung wir um so näher kommen, je ernster und sachlicher wir urteilen. Es war keineswegs meine Absicht, gegen rein sachliche Meinungen Louis' zu polemisieren (stimme ich doch mit ihm in vielen anderen Punkten, wie z. B. in der Bewertung Pfitzners als des einzigen wahrhaften Genies unter den Lebenden, in der unverdienten Herabsetzung Humperdincks, in der schroffen, kurzen Abweisung Hans Sommers ebensowenig überein). Derartige Meinungsverschiedenheiten sind im Grunde genommen durchaus fruchtbar, sie wirken klärend und belebend. Wenn wir alle gleiche Ansichten über den Wert der Dinge hätten, wären Leben und Kunst manchmal sehr langweilig. Nur in einem Punkte wäre uns allen — mögen wir uns nun zu den „edelsten Geistern der Nation“ zählen oder diese stolze Selbstcharakteristik anderen überlassen — Einigkeit zu wünschen: in dem Bestreben, den Charakter unseres Urteils vor allen Entgleisungen ins Kleinliche, Hämische, Engherzige zu bewahren, unser Interesse mit angestrengtester Aufmerksamkeit einzig auf die Sache selbst zu richten. Was mich bei Louis' Besprechung des Straußschen Schaffens störte, war weniger das Resultat als der bourgeoismäßige, philiströse Standpunkt. Und, gerade weil ich das Louissche Buch in recht vielen Beziehungen außerordentlich hoch bewerte, weil ich darin einen im Grunde sympathischen, kritischen Geist spüre und die gewandte sprachliche Form schätze, glaubte ich, darauf hinweisen zu müssen, daß der Verfasser in einem der wichtigsten Punkte, in der Behandlung der Strauß-Frage, das ihm sonst eigene geistige Niveau nicht erreicht hat.

Paul Bekker

235. **Hugo Riemann**: Kontrapunkt. Zweite Auflage. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1908.

Man möchte die Generation beneiden, die nicht mehr bei Lehrbüchern alter Chinesen aufwächst, denen keine trockene Anhäufung abstrakter Regeln geboten wird, sondern ein Lehrgang wie dieser, der stets in Fühlung mit der Psychologie des Hörenden nur aus der lebendigen Beobachtung der Wirkung heraus seine Anweisungen gibt. Ein Meisterwerk, wie so viele zusammenfassende Betrachtungen in Riemanns Werken, ist wieder die Vorrede, besonders ihr kurzer Hinweis auf Bedeutung und irrtümliche Auffassung der Kirchentonarten. Die

[1]) Seidl hat kürzlich in „Nord und Süd“ gegen Louis' Auslegung seiner Worte protestiert.

Digitized by Google
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Fuge ist in dem Band nicht mehr behandelt, jedoch dieser neuen Auflage eine ausführliche Abhandlung über die Beantwortung des Themas als erste Einführung in die Fugenlehre beigegeben. Dr. Max Steinitzer

MUSIKALIEN

236. **Hugo Kaun:** Fünf Gesänge für Alt (oder Mezzosopran) und Bariton (Baß). op. 69. Verlag: Chr. Fr. Vieweg G. m. b. H., Berlin-Groß-Lichterfelde.

Über die Berechtigung des Duetts im allgemeinen zu reden, ist hier nicht der Ort. Ich kann mich der komischen Vorstellung nicht erwehren, wenn „sie" und „er" ihre Herzens- und sonstigen Angelegenheiten coram publico in Terzen und Sexten, zusammen oder kanonisch verraten. Natürlich mit möglichster Wiederholung eines Wortes oder Verses! „Du mußt es dreimal sagen." Jedenfalls ist für diese Art Musik noch eine gehörige Absatzmöglichkeit vorhanden, sonst würde das Feld nicht so reichlich bestellt sein. Daß Kauns Arbeit, wie immer, vornehme Faktur zeigt, sei nebenbei bemerkt, ebenso, daß die Ausführung keine besonderen Schwierigkeiten bietet.

237. **Leo Blech:** Zwei Lieder. op. 15a. Verlag der Musikwelt (Rob. Reibenstein), Groß-Lichterfelde-West.

Zartgesponnene Lyrik mit einem Einschlag volkstümlichen Melisma's, das den Liedern die köstliche Frische ungewollter Naivität verleiht.

238. **Christian Sinding:** Fünf Gesänge (Holger Drachmann und Sven Tröst). Verlag: Rob. Forberg, Leipzig.

Etwas Bardenhaftes steckt in Sinding. Die Harfe stets parat, stellt er seine Phantasie auf das zu besingende Objekt ein. Das Enthusiastische, das dithyrambisch Beschwingte liegt ihm wohl am besten, da erreicht er auch die größte Wirkung, weil er den Hörer fortreißt und wohl auch darüber täuscht, daß der Autor in der Wahl seiner Eingebungen oft sorglos verfährt.

239. **Alfred Stern:** Gedichte von Carl Hauptmann, Bierbaum, Wilhelm Schulz, Tscherkoff, Hesse für eine Singstimme mit gemischter Kammermusik- oder Klavierbegleitung. Verlag: Dr. Heinrich Lewy, München.

Die lyrische Bagatelle scheint Sterns Domäne zu sein. Ohne besondere persönliche Note weiß der Autor kleine Stimmungsbilder ganz treffend zu illustrieren. Was aber mag der Grund gewesen sein, den einfachen Klavierpart für Kammermusik (Bläser und Streichquartett) zu übetragen? Ob damit wohl etwas gewonnen ist? Zunächst: ob sich der beanspruchte Apparat mit der Geringfügigkeit des Vorwurfes verträgt?

240—243. **Lieder mit Klavier.** Neue Ausgabe mit deutschem, englischem und französischem Text. Max Schillings: „Aus dem Takt." Wilhelm Kienzl: „Meine Mutter". Arnold Mendelssohn: „Der Schäfer". Eugen d'Albert: „Wiegenlied". Verlag: Rob. Forberg, Leipzig.

Eine Reihe vorzüglicher und bereits bekannter Lieder erscheinen hier in neuem Gewande. Schillings' prachtvoll-ernstes „Aus dem Takt", Kienzls pathetisches „Meine Mutter", Mendelssohns humorvoller „Schäfer" und d'Albert's entzückendes „Wiegenlied" werden nunmehr auch im Ausland ihren Eroberungszug antreten.

244. **Alfred Besuch:** Sechs Lieder. op. 7. Verlag: D. Rahter, Leipzig.

Der „Nachtwandler" ist ein Reißer, wie ihn diejenigen, die da meinen, daß die Kunst in erster Reihe „gefällig" sein müsse, goutieren. Musikalisch wertvoller sind die übrigen Vertonungen, zu deren bestgelungenen ich das fortreißende „Übermacht" zähle, das, von einem kraftvoll empfindenden Sänger vorgetragen, Eindruck machen wird.

245. **Peder Gram:** Drei Lieder. op. 4. Nordisk Musikvorlag, Kopenhagen.

Starke Erfindung ist dem Autor nicht gegeben. Haftet dem ersten Liede etwas Impressionistisches an, das dem Hoffmannschen Gedichte zugute kommt, so herrscht im zweiten ein frischer, gesunder Ton vor; schade, daß das letzte Lied wieder ganz in Stimmungsmache verfällt. Gustav Kanth

246. **E. E. Taubert:** Acht Lieder nach Gedichten Goethes. op. 71. Verlag: Otto Junne, Leipzig.

Diese Lieder berühren dadurch überaus sympathisch, daß sie alle Extravaganzen der übermodernen Schule vermeiden und doch von einem durchaus modernen Empfinden allenthalben Zeugnis ablegen. Die Goetheschen Gedichte sind in der Stimmung sicher erfaßt und mit jener Ruhe der melodischen Deklamation vertont, die in diesem Falle unerläßlich ist. Die Singstimme ist erfreulicherweise durchaus gesanglich geschrieben und auch die hauptsächliche Trägerin der musikalischen Gedanken, doch sind auch dem Klavier wichtige Aufgaben anvertraut, die allerdings mehr musikalisches Feingefühl als solistisches Hervortreten vom Spieler verlangen. Um auf Einzellieder ein wenig einzugehen, so hat meiner Empfindung nach „Königlich Gebet" durch die fanfarenklingende, majestätische Komposition dermaßen gewonnen, daß das Gedicht dadurch erst seine volle Wirkung erlangt zu haben scheint. Als besonders schön erschienen mir „Dem aufgehenden Vollmonde", „Geweihter Platz", der lautenartig begleitete und rhythmisch überaus anmutige „Nachtgesang", das „An Lina" mit seiner rokoko-anmutigen Staccatobegleitung in der rechten Hand und der schlichten Melodie, sowie das in größerem Stile gehaltene, melodisch und harmonisch sehr eindringliche „Wehmut". Ich wünsche diesen Liedern, deren Komponist nicht nur Empfindung, sondern auch eine reiche Erfindung besitzt und sich vornehm vor jeder abgebrauchten Wendung hütet, ohne dabei ins Gekünstelte zu verfallen, weite Verbreitung.

247. **Herman Roth:** Sieben Lieder für mittlere Singstimme und Klavier. Verlag: Ed. Bote & G. Bock, Berlin.

Obwohl der Komponist sorgsam am Ende jedes Liedes den Tag verzeichnet, an dem er es schrieb, glaube ich doch kaum, daß die Musikgeschichte von diesen Schöpfungen Notiz nehmen wird. Das Wollen mag groß und ehrlich sein, aber beim Vollbringen mangelt's meist am natürlichen Flusse der Erfindung. Ungesangliche Führung der Singstimme, schwer zu treffende Intervalle, unmotivierte Versetzungszeichen und

Digitized by Google
UNIVERSITY OF MICHIGAN

häufiger Tonart- und Taktwechsel im Liede — also alle äußerlichen Kennzeichen des Liederstils nach der neuesten Mode. Aber dabei doch so sehr wenig Inhalt; ja, nicht einmal jene Stimmungskunst, die heutzutage oft genug über manchen anderen Mangel hinwegsehen läßt. Trotz aller Chromatik doch keine Eindringlichkeit der musikalischen Sprache und weder harmonisch noch kontrapunktisch interessant. Über den Durchschnittswert des Heftes ragen „Sommerbild" und „Crux fidelis" etwas hervor, das beste Stück ist zweifellos das letzte, das in Melodie und Satzweise eine natürliche Frische zeigt.

248. **Walter Schütt**: Vier Lieder. op. 6. Verlag: Albert Stahl, Berlin W.

Offenbart sich in diesen Liedern auch keine auf neuen Pfaden gehende Persönlichkeit, so doch ein Talent, dem man gern weitere Entfaltung wünschen wird, zumal da Ansätze zu selbständiger Arbeit bereits zu bemerken sind. Dies zeigt sich besonders in dem zweiten Liede „Die Hütte", das in Stimmung und Ausdruck sehr glücklich getroffen ist. Allerdings wäre die Oktavenfortschreitung bei der Stelle „ihr Haupt ruht an seiner Schulter" achtsamerweise zu vermeiden gewesen. Gelungen in der Konzeption ist auch „Johannisnacht", wobei mich nur das einleitende Tremolo stört, das man beim Stande der heutigen Kompositionstechnik doch nur noch in seltenen Ausnahmefällen verwenden sollte. Auch fällt hier die Unruhe auf, die fast zur Mode geworden zu sein scheint: auf der letzten Zeile gibt es in vier Takten vier verschiedene Taktarten. Wenn sich Schütt künftig bemüht, sich von einer gewissen Manier fernzuhalten (häufige Verwendung der Synkopen und des Dreischlagrhythmus), darf man von seiner Begabung noch viel Schönes erwarten, zumal da die Klavierbegleitung auffallend orchestral im Klang geschrieben ist.

249. **Theodor Streicher**: Hafis-Lieder. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Die 25 Gesänge dieser Sammlung zeigen das Bestreben, den Rhythmus der Texte mit peinlichster Genauigkeit in der musikalischen Deklamation nachzubilden. Daraus erklärt es sich, daß der Komponist sehr häufig die Taktart wechselt (bisweilen zweimal auf einer Zeile), was den Kompositionen etwas Unruhiges verleiht. Ein glücklich getroffener Hauch orientalischer Stimmung liegt über der Mehrzahl der Lieder, die ebenso durch melodischen Reiz wie durch interessante harmonische Wendungen erfreuen und, was ich als besonderen Vorzug hervorheben möchte, ihren eigenen Stil haben, ohne einander im einzelnen allzu ähnlich zu sein. Da weder an die Singstimme noch an die Begleitung große Anforderungen gestellt sind, so dürften diese Liederhefte den alten Freunden Streichers sehr willkommen sein und ihm manchen neuen hinzugewinnen.

250. **Heinrich van Eyken**: Sechs Lieder für Gesang und Klavier. op. 34. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Was man an allen Kompositionen van Eyken's zu schätzen weiß, findet sich auch in diesen Liedern: eine reine, einfache melodische Linie, einheitlicher Zug in Entwurf und Ausgestaltung jedes Liedes, sinnreiche, aber niemals gekünstelte Charakteristik und eine gewisse vornehme Abgeklärtheit, die überaus wohltuend berührt. Das „Liebeslied" trifft glücklich den alten Ton, den der Text erheischt, „Kurze Antwort" ist anmutig und liebenswürdig, wird aber in beiden Eigenschaften noch von „Mein Haus" übertroffen, da diesem Liede ein prächtig kecker, volkstümlicher Zug eigen ist. „Waldsturm" und „Herbstnächtliche Wolken" sind wohl die bedeutendsten Stücke der Sammlung, da sie einen Zug von Größe aufweisen, während „Frühling" nur eine harmlose, aber hübsche Kleinigkeit ist. Die Lieder verdienen die Anteilnahme aller sangesfreudigen Leute im hohen Maße.

251. **Heinrich van Eyken**: Franz Schubert-Lieder, für zwei Singstimmen mit Klavier gesetzt. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Die künstlerische Berechtigung der vorliegenden Veröffentlichung vermag ich zu meinem Bedauern nicht anzuerkennen. Denn die Lieder Franz Schuberts sind Heiligtümer, an denen sich keine ändernde Hand vergreifen darf. Und die Hinzufügung einer zweiten Stimme bedeutet doch eine vollständige Veränderung des Wesens der Schubertschen Lyrik. Daß van Eyken als hochgebildeter Musiker seine Umarbeitung für zwei Stimmen mit großer Sorgfalt und technischer Feinheit bewerkstelligt hat, sei gern anerkannt, so wenig dadurch die künstlerischen Bedenken gegen sein Unternehmen als solches behoben werden können. Daß letzteres übrigens in Dilettantenkreisen freudig willkommen geheißen werden wird, glaube ich gern. Diese Leutchen merken ja nicht, wie wiedersinnig es ist, wenn z. B. das eminent subjektive, als der tiefste Gefühlserguß einer liebenden Seele aufzufassende „Du bist die Ruh" von zwei Singstimmen vorgetragen wird. F. A. Geißler

252. **Benjamin Ives Gilman**: Hopi Songs. (Journal of American Ethnology and Archaeology, Band V.) Verlag: Houghton Mifflin Company, 1908.

Ein wertvoller, durch sehr genaue Phonogramm-Diagramme unterstützter Beitrag zur Kenntnis der bodenständigen Musik der Indianer, speziell der Pueblo-Stämme im Südwesten der Vereinigten Staaten, und zugleich ein Abschluß der bisherigen bezüglichen Untersuchungen, die 1891 mit einer Studie über die Melodieen der Zuñi begannen (vgl. C. Stumpf in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1892, Heft 1, und meinen Bericht über die Bestrebungen der amerikanischen Wa-Wan-Presse in „Die Musik" VII, 21). Die 17 Hopi-Gesänge scheinen mit einer Ausnahme religiöse oder mythologische Bedeutung zu haben. Als Begleitungsinstrument dient eine primitive Flöte. Die notenmäßige Wiedergabe der Gesänge beansprucht nur ein ungefähres Bild von dem Verlauf der Melodieen zu geben, da eine genaue Aufzeichnung von Tonhöhe und Rhythmus mittels unserer Notenschrift unmöglich ist. Charakterisiert wird diese Musik durch vollkommene Freiheit in der melodischen Linienführung, ohne jedoch in Formlosigkeit auszuarten, da gleiche oder ähnliche Motive auf derselben oder auf anderer Tonstufe wiederkehren, oft nach längeren Zeitabständen. Obwohl von harmonischen Einflüssen keine Rede sein kann, überrascht doch das häufige Vorkommen kon-

Digitized by Google
UNIVERSITY OF MICHIGAN

sonanter Intervalle. Eine diatonische oder chromatische Skala kann nicht als Grundlage der Gesänge angenommen werden. Die vorkommenden Bruchtonstufen können nicht als zufällige Tonschwankungen gelten, da bei der Wiederholung der Motive die Tonhöhe konstant blieb, zugleich ein Beweis für die Feinhörigkeit der Indianer. Auch europäischen Ohren klingt die auf hoher Stufe stehende Indianermusik bei häufigerem Hören verständlich und eigentümlich reizvoll, wie z. B. der ausdrucksvolle Klaggesang Seite 219, dessen Hauptmotiv fast genau dem Motiv „Numi pietà" in „Aïda" gleicht. Modulationen nach entfernten Tonarten, wie Seite 171 von h-moll nach b-moll und Seite 207 von e-moll nach g-moll muten ganz modern an. Der Verfasser liefert nicht nur sorgfältige Kommentare zu den Gesängen, sondern spricht in einem besonderen Artikel auch über die Bedeutung der phonographischen Methode für das Studium der exotischen Musik. Georg Capellen

253. **Hans Sommer:** Lied der reitenden Artillerie. Für Männerchor und Orchester. op. 37. Verlag: Fr. Kistner, Leipzig.

Das frische, urwüchsige, stellenweise vor famosen Derbheiten nicht zurückschreckende Gedicht von A. de Nora hat durch Sommer eine entsprechende Vertonung erfahren. Trotz aller Kunst im Chorsatz macht das Werk einen prächtigen Eindruck; auch einige gesuchte und steife Harmonieen gehen rasch vorüber. Mit der Stimmführung wird man sich nicht überall anfreunden können; nicht weil sie ungeschickt wäre, sondern weil in den hahnebüchenen Ton des Ganzen chromatische und andere Finessen nicht recht passen wollen. Indessen der lustige Refrain mit seinen echt soldatenliedmäßigen gemütlichen Terzen söhnt mit allem wieder aus, und wenn noch eine farbenreiche und charakteristische Orchesterbegleitung dazukommt, woran bei Sommer ja nicht zu zweifeln ist (mir liegt nur der Klavierauszug vor), dann wird sich das Werkchen, da es auch leicht ausführbar ist, rasch viele Freunde erwerben.

Dr. Max Burkhardt

254. **Wilhelm Kienzl:** Acht Choralvorspiele für die Orgel. op. 77. (Heft I und II.) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Die Choralvorspiele stehen in ziemlich losem Zusammenhange mit der ihnen zugrunde gelegten Melodie, in noch loserem mit den geistlichen Liedern, auf deren Gesang sie vorbereiten sollen, und in überhaupt keinem mit dem protestantischen Gemeindechoral als gedrungenem Ausdruck eines kirchlich-gläubigen Gemeinbewußtseins. Diesen Zusammenhang scheinen sie indes nicht zu erstreben. Es sind leicht gefügte und leicht wiegende Improvisationen von meist freundlichem Ausdruck. Sie können auch gutklingend genannt werden, nicht jedoch im Sinne des Instrumentes, für das sie geschrieben sind, sondern etwa des Pedalklaviers, obwohl auch dies mit Noten aus der Kontraoktave nicht viel anzufangen weiß. Daß die Orgel dem Komponisten ferner steht, zeigt im übrigen die oft violinmäßige Kantilene, noch mehr aber der im Homophonen wurzelnde Stil. Voll weicher Poesie ist die eine kirchliche Verwendung ausschließende, kleine Phantasie über „Wie schön leucht' uns der Morgenstern".

Dr. Hermann Stephani

255. **A. Reitlinger:** Exercices chromatiques pour développer l'indépendance et l'égalité des doigts pour Piano. Verlag: Costallat & Cie., Paris.

Ein Werkzeug zur allmählichen Abtötung unserer Nervenzellen wie unseres gesunden Bewegungsinstinktes. Angesichts solcher „chromatischen" Finger-Inquisitionsmittel möchte man schier völlig an dem gesunden Menschenverstand zweifeln. Ich richte die offene Frage an alle Künstler und Pädagogen von Geist und Geschmack: „Wer übt denn solches unsinniges Zeug?" Hat vielleicht der Verfasser jemals sich an diesen seinen eigenen Übungen die Finger verrenkt? Gibt es einen Virtuosen, der mit solchem Plunder sich je sein Hirn behängt hat? Ist das alles nicht reine Verlegerware? Publikus, ich rate dir gut: „Kauf' derlei nicht mehr, auch wenn dir's empfohlen oder aufgezwungen wird. So du derlei aber besitzest, errichte einen großen Scheiterhaufen und wirf all den Fingerkram ins Feuer!"

256. **Xaver Scharwenka:** Studien im Oktavspiel. op. 78. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Diese Studien gehen von einem falschen Grundsatze aus. Sie empfehlen nämlich die Bindung der Oktaven mittels der Finger, was völlig verkehrt. Richtig ist vielmehr die in den Tonrepetitionen angegebene Bewegungsstellung des Handgelenkes. Wäre der Verfasser von der korrekt geschilderten Unterarmstreckung im Vorwort, die sich ganz mit unseren (übrigens früheren) originalen Forschungen deckt, ausgegangen, so wäre er vielleicht zu einem guten Endresultat gekommen. Übrigens ist die Handgelenkstellung ganz unerheblich; denn der ganze Oktavvorgang beruht doch, wie wir dies eingehend nachgewiesen haben, auf dem einfachen Wechsel: „tief — hoch" der vertikalen Armschwingung. Wenn nur erst einmal die legato-Idee aufhörte in all den Werken herumzuspuken! Als ob sich nicht die Bindung mittels Übung bei jeder annähernd reifen Hand allmählich von selbst einstellte! Es wird wohl noch viel Wasser zum Meere laufen, bis die Musiker sich vom Wahne der legato-Idee befreit haben werden. Rudolf M. Breithaupt

257. **Josef Bloch:** Intonationsübungen in allen Tonarten und Lagen für Violine. Heft 1—3. Verlag: Karoly Rozsnyai in Budapest.

Sehr nützliche und brauchbare Übungsstücke des bewährten Violinpädagogen, die um so willkommener sein werden, als sie in musikalischer Hinsicht keineswegs langweilig sind. Die beiden ersten Hefte op. 55 und 59 behandeln in fortschreitender Schwierigkeit die erste Lage, Heft 3 (op. 61), das ich ganz besonders empfehlen möchte, enthält Übungen in den einzelnen Lagen und zur Verbindung der Lagen.

Wilhelm Altmann

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

KRITIK

KONZERT

CINCINNATI: Die Neugestaltung der musikalischen Verhältnisse durch Reorganisation des Symphonie-Orchesters ließ während des verflossenen Winters das Interesse der Musikfreunde mehr der Zukunft als der Gegenwart sich zuwenden. Eine notwendige Garantiesumme von 50000 Dollars wurde eifrig gesammelt und unter starkem Appell an Bürgerstolz und Kunstsinn, spät zwar, aber schließlich doch, zusammengebracht. Das nächste war die Erwählung des Dirigenten. Aus 110 Kandidaten für die Stellung wurde durch gesellschaftliche Einflüsse und Schiebungen Leopold Stokowski gewählt. Er ist sehr jung, was als Vorzug gilt, und war kurze Zeit Organist einer Newyorker Kirche. Voilà tout! Er ist eine unbegrenzte Möglichkeit. Jedenfalls, Stokowski mag ein trefflicher Musiker sein, mag der rechte Mann für den Posten sein, aber als homo novus ohne Leumundsbelastung wird er den vollwertigen Befähigungsnachweis zu erbringen haben und seine Aufgabe wird keine leichte sein. Im November wird die Tätigkeit des neuen Orchesters beginnen. — Eine wichtige Stärkung hat unser Musikleben durch Gründung des Musikerklubs erfahren, dessen erstes Vereinsjahr äußerst erfolgreich gewesen ist. Sämtliche Musiker von Ansehen traten sofort bei, und die dadurch intimer sich gestaltenden Beziehungen innerhalb der Profession wirkten klärend und heilsam. In Erledigung musikalischer Tagesfragen ist die Stellungnahme des Klubs von Bedeutung. — Mit Orchesterkonzerten sind wir sparsam bedacht worden. Unser Ruf als Musikzentrale hat durch die schlimmen finanziellen Erfahrungen der Veranstalter der allzu zahlreichen Solistenkonzerte etwas gelitten, und so fuhr sogar das Bostoner Orchester in vorsichtigem Bogen um Cincinnati herum. Dafür blieb uns Walter Damrosch mit seinem Orchester treu. Er kam sogar dreimal; das dritte mal allein mit einem Vortrag über „Pelléas et Melisande", in dem die gute Absicht über dem Gelingen stand. Aus dem Programm des ersten Orchesterkonzerts muß die Suite für Flöte und Streicher von Bach hervorgehoben werden, die dem meisterhaften Flötisten George Barrère Gelegenheit gab, seine Kunst zu zeigen. Später verdankten wir Damrosch die Bekanntschaft der neuen Elgar'schen Symphonie. Trotz der losen Fügung des Formenbaues ein interessantes Werk, in dem die Satzkunst über der Gedankenpracht steht. Elgar hat besondere Begabung, für die Streicher zu schreiben. Die köstlichen Klangwirkungen des langsamen Satzes sind dem zuzuschreiben. — Später in der Saison kam das Dresdener Gewerbehausorchester unter dem klangvollen Titel „Dresden Symphony Orchestra", was viele Unbefangene zur Verwechselung mit der Hofkapelle verleitete. Man nimmt dergleichen hier nicht so genau. Ein ganz tüchtiges Konzerthallenorchester, das unter dem jungen Amerikaner Clark mit mehr Schwung als unter seinem angestammten Leiter Willy Ohlsen spielte. Was dem Konzert an Qualität fehlte, wurde an Quantität über die Maßen ersetzt; es war die dauerhafteste Veranstaltung der letzten Zeit. Spalding spielte das h-moll Konzert von Saint-Saëns mit kleinem, aber schönen Ton und musikalischer Intelligenz, die eine stärkere Ausreifung seines Talents noch erhoffen läßt. Eine weit reifere Leistung bot die Pianistin Germaine Schnitzer mit dem Vortrag des Es-dur Konzerts von Liszt. Hier war technische tadellose Bravour mit geistigem Erkennen in rechter Mischung vereinigt. — Stark enttäuschte mich Mischa Elman. Wieder ein starkes Talent, dem irreleitende Reklame bloß schadet. Technisch hochbegabt, ist seine musikalische Fundamentierung durchaus unfertig. Er zieht einen starken Ton ohne Herzenswärme, und seinem Vortrag fehlt eigene Empfindung und Noblesse. Dazu die Manieren des für die Galerie spielenden Wandervirtuosen. — An zwei aufeinanderfolgenden Tagen hörten wir zwei große Liederinterpreten: Ludwig Wüllner und Blanche Marchesi. Wüllners beispielloser Erfolg in einem Land, das durch italienische Gesangserziehung stets die Forderung des bel canto gestellt hat, hat alle Fachkreise überrascht; er ist der ehrendste Beweis für die Intelligenz des amerikanischen Musikhörers. Man muß sich erst in ihn hineinhören, dann vergißt man Stimme und Singen und bleibt gefesselt durch die enorme Darstellungskraft. Weniger vornehm in der Wahl war Frau Marchesi's Programm. Auch an ihre Stimmdefekte muß sich der Hörer erst gewöhnen, bis er die Feinheiten ihres Vortrags bewundern kann. Sie arbeitet mit anderen Mitteln als Wüllner und stärker auf Effekt. Das allzu häufige Pianissimo, womit die Künstlerin ihre vokalen Mängel überbrückt, klingt statt verzierend oft geziert. — Auf dem Gebiet der Kammermusik besuchten uns die beiden vornehmsten Quartettvereinigungen: Kneisel und Heß-Schroeder. Vergleiche drängten sich von selbst auf, und ich zögere nicht, zu sagen, daß der jüngeren Genossenschaft jetzt die Palme gebührt, die man ihr sogar in Boston zuerkennt. Das Kneisel-Quartett hat verloren, seitdem es Kneisels Quartett geworden ist. Der Verlust Schroeders, der zu Heß überging, blieb unausgeglichen. Auch für seinen trefflichen zweiten Geiger Theodorovicz hat Kneisel in Röntgen kaum nennenswerten Ersatz gefunden. Dagegen überragt Svecenski seinen Kollegen Ferir im Heß-Quartett. Daß Heß-Schroeder-Quartett wirkt interessanter durch die stärkere persönliche Note. Heß mag zu Anfang zu sark dominieren, aber der Hörer steht unter dem Bann einer imponierenden lebenssprühenden Persönlichkeit. Kneisel läßt das Individuelle zu sehr zurücktreten und das Sensuelle vermissen. Man will nicht immer Polster, sondern auch mal Ecken spüren. — Von einheimischer Kammermusik hat sich das Cincinnati-Trio sehr erfolgreich eingeführt. In den zwei Programmen moderner Werke, die die Herren Saar (Klavier), Hahn (Geige), Knöpke (Cello) vorführten, waren das C-dur Trio von Brahms, a-moll von Tschaikowsky, D-dur Quartett von Dvořák und Juon's geistvolle Trio-Caprice die starken Stützen. Nicht weniger verdienstvoll waren die Sonaten Abende der Herren Theodor Bohlmann (Klavier) und Julius Sturm (Cello), und auch die drei Abende des Streichquartetts des College of music mit Henri Ern als Primgeiger brachten viel Erfreuliches und Bildendes.

Louis Victor Saar

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

GÖRLITZ: Die Konzertzeit 1908/9 begann mit dem Konzert des Hof- und Domchores zu Berlin unter Leitung von Prof. Prüfer. Von alten Meistern sang er Palestrina, Johann Christoph Bach, Seb. Bach und Jomelli. In diesen Kompositionen stand der Chor auf ebenso bekannter Höhe, wie in den neuzeitlichen, unter denen sich Mendelssohn und Albert Becker befanden. — Von unseren einheimischen Chorvereinigungen ist zu sagen, daß der Hellwigsche Chorgesangverein zu Ehren des 100. Geburtstags Mendelssohns seinen „Paulus" befriedigend zur Aufführung brachte, die Singakademie zwei neue Chorwerke aufführte: „Psyche" von Cesar Franck, „Lernt lachen" von Karl Bleyle. Wenn auch der Chor nicht alle in den Werken enthaltenen Schwierigkeiten meisterte, so war die Aufführung doch eine solche, daß beide Kompositionen Interesse einflößten. — Die Philharmonie hatte sich für ihr erstes Konzert eine hier immer gern gehörte Künstlerin gesichert: Frau Goetze (Berlin), die Weingartners „Wallfahrt nach Kevelaer" höchst eindrucksvoll sang. Der Chor brachte wertvolle Gaben mit: „Agrippina" von Gernsheim, „Christnacht" von Wolf und Frauenchöre mit Harfe und zwei Hörnern von Brahms. Technisch ließ er dabei manches zu wünschen übrig. Der Philharmonie zweites Konzert war der a cappella-Chor-Literatur gewidmet. Solistin war Lola Artôt de Padilla von der Komischen Oper in Berlin, deren Gesang wohl interessierte, doch nicht immer voll befriedigte. — Der Lehrer-Gesangverein brachte außer a cappella-Chören, unter denen „Ruf an Sanct Raphael" von Othegraven und „Das ist das Meer" von Nicodé hervorragten, Bruchs „Frithjof" mit Frau Schauer-Bergmann (Breslau) zur Aufführung. — Von den vielen Solisten-Konzerten seien hier nur erwähnt: Marteau, der in alter wie neuer Musik sich wieder als Meister der Technik wie des Vortrages erwies, Julia Culp, Susanne Dessoir, Huberman, v. Dohnányi, der mit Helene Staegemann zusammen konzertierte. D'Andrade als Konzertsänger konnte kein besonderes Interesse mehr beanspruchen, dagegen bot das Halir-Quartett Genuß. Erwähnenswert ist noch das Konzert von Frau Schumann-Heink, der wieder lebhafte Sympathieen entgegengebracht wurden. — Das Stadt-Orchester unter dem neuen Musikdirektor Jüttner und unter dem Protektorat des Vereins der Musikfreunde — das so weit ging, daß der Vorstand mit Jüttner aus gekränktem Selbstgefühl heraus gegen eine Kritik aus meiner Feder sich auflehnte und versuchte, mich aus ihren Konzerten hinauszudrängen, welcher Eingriff in die Kritik durch das dankenswerte Vorgehen der hiesigen bürgerlichen Presse energisch zurückgewiesen wurde — gab auch diesen Winter mehrere Konzerte. Es gab da einen Beethoven-Abend, einen interessanten Abend mit Jacques Thibaud, die Bergsymphonie von d'Indy, Werke von Liszt, Schillings, Bruckner, Berlioz (Phantastische Symphonie) und Richard Strauß. Als leere Äußerlichkeit erwies sich Saint-Saëns' Algier-Suite. — Der Handwerker-Verein brachte in seinen unterstützungswerten Volkskonzerten einen Beethoven-Abend (Pastoral-Symphonie und „Egmont"-Musik) und einen trefflichen Kammermusik-Abend des Wille-Trios aus Dresden. Max Jacobi

SPEYER: Aus der Pfalz. Saison 1908/9. Die meisten Konzerte erinnerten an Mendelssohn-Bartholdy und Haydn. Der Liedertafel-Cäcilienverein Speyer (Dirigent: Schefter) führte von Mendelssohn „Walpurgisnacht", das g-moll Klavierkonzert, Chöre und Lieder am Klavier, von Haydn „Die Schöpfung", ferner „Hakon Jarl" von Reinecke, Rhapsodie von Brahms (mit Thila König), Männerchöre von Hegar, Jüngst usw. auf. Die Kammermusik war durch das Holländische Trio und durch Herrn und Frau Prof. Döring (Koburg) vertreten, welch letztere aber weder durch die Wahl noch durch die Interpretation ihrer Stücke irgendwelchen Erfolg erringen konnten. Die „Fidelia"-Konzerte brachten zur Mendelssohnfeier das Violinkonzert (Jakob Sommer), Klavierstücke (Heinrich Mayer), dann gemischte und Männerchöre und einen orientierenden Vortrag über Mendelssohns Bedeutung in der Entwickelungsgeschichte der Tonkunst (durch den Unterzeichneten), ferner Chöre von Palestrina, Hegar, Kempter, Schubert, Beethoven usw. Zur Mitwirkung ließen sich bereit finden: Hermann Kutzschbach und Violoncellvirtuose C. Müller, sowie die temperamentvolle Pianistin Marie Kaufmann (Mannheim), die treffliche Altistin Margarete Cloß aus Stuttgart (mit den Gesängen von Wesendonk-Wagner) und C. Braun-Wiesbaden. Ein Abend war dem Volkslied gewidmet (Robert Kothe). — Neustadt a. d. H. (Dirigent: Bade), das diesmal die großen Symphoniekonzerte ausgeschaltet hatte, darf unter anderem eine gute „Paulus"-Aufführung registrieren, ebenso eine solche von Hektor Berlioz' „Einnahme von Troja". Neben der Berücksichtigung auch der kleineren Tonformen von Mendelssohn, Haydn und Händel ist ein Symphoniekonzert zur Erinnerung an Haydn (Dirigent: L. Bock) anzuführen. — In Kaiserslautern muß zunächst die Hegar-Feier des „Musikvereins" genannt werden, in der der Zürcher Meister u. a. sein „Herz des Douglas" und sein Violinkonzert dirigierte. Musikdirektor Pfeiffer imponierte mit seiner Sängerschar durch geistvolle Ausführungen von a cappella-Chören („Totenvolk", „Nebeltag" usw.) und die Gesangssolisten A. Müller und Anton Kohmann (beide aus Frankfurt) durch Wohllaut und souveräne Technik ihrer Stimme. Das Violinkonzert spielte virtuos Hamann-Leipzig. Ferner seien erwähnt die Vorträge des Russischen Trios und die von Frau Dessoir. Der Cäcilienverein (Pfeiffer) brachte die erste deutsche Aufführung der wertvollen Chorballade „Die gefangene Königin" von Sibelius, ferner eine Mendelssohnfeier mit verschiedenen Chorwerken und dem Violinkonzert usw. Der „Männerchor" (Dirigent: Großmüller) berücksichtigte wieder vorzugsweise neuere Erscheinungen von Kempter, Hutter, Bleyle, Nicodé, auch den gemischten Chor und Orchesterwerke („Scheherazade" von Rimsky-Korssakow usw.). Als Solisten sind Frau Gabler-Fritz, Else Drumm, O. Drumm und G. Schlatter zu nennen. — In Frankenthal veranstalteten der „Liederkranz" (Dirigent: Schmitt) in Verbindung mit dem Wormser Männergesangverein eine wohlgelungene Max Bruch-Feier („Frithjof", „Schön Ellen" u. a.) mit Frau Schauer-Bergmann (Sopran) und

Digitized by Google
UNIVERSITY OF MICHIGAN

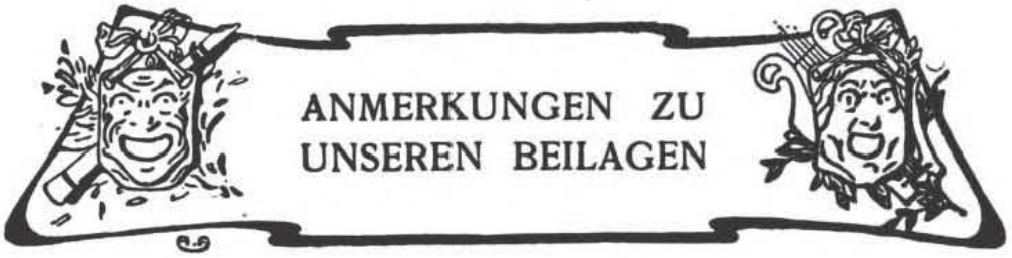
M. Oberdörffer (Bariton), ebenso eine Mendelssohnfeier unter Mitwirkung des trefflichen Geigers J. Sommer und der Gesangskünstlerin Anni Bremer-Berlin. Der Cäcilienverein (Dirigent: A. Berg) verzeichnet eine konzertmäßige Aufführung von Glucks „Orpheus" und ebenfalls — wie auch der „Musikverein" (Dirigent: Schwermer) — eine Mendelssohnfeier. Aus der Haydn-Feier des letzteren ist ein höchst wertvolles wiederentdecktes Duo für Violine und Violoncello hervorzuheben. — Neben ihren vornehmen Solistenkonzerten brachten die beiden Verbündeten: „Musikverein"-Pirmasens und „Männergesangverein"-Zweibrücken (Dirigenten: Fr. Schörry und Ott), u. a. „Frau Minne" für Soli, Chor und Orchester von F. Mayerhoff, ein sehr beachtenswertes größeres Werk, zu eindringlichster Wirkung. Seinem neuen Dirigenten Präger gab der Cäcilienverein Pirmasens durch eine Mendelssohnfeier Gelegenheit, sein respektables Können zu beweisen. Solistisch wirkten neben Chor und Orchester mit: Benno Walter (Violine), Dr. Raoul Walter-München (Tenor) und die Damen Lamprecht, van Lammen und Präger-Prosky. — Der Cäcilienverein Ludwigshafen (Dirigent: Max Welker) bot Schumanns „Der Rose Pilgerfahrt" und Karl Zuschneids „Unter den Sternen", der „Verein für klassische Kirchenmusik" (Dirigent: Hermann Bieling) in einer Haydn- und Mendelssohnfeier u. a. das unvollendete Oratorium „Christus". Als Solisten taten sich besonders hervor die Herren Fr. Schmidt, G. Keller, Wilhelm König (Gesang) und Albrecht Hänlein (Orgel). — Landau (Dirigent: E. Walter) eröffnete den Reigen seiner Konzerte mit Bachs „Weihnachts-Oratorium" und schloß später gemeinsam mit der Meininger Hofkapelle Werke für Chor und Orchester von Bach, Beethoven, Brahms, Mendelssohn, Wagner u. a. daran an. Die Kammermusik vertraten u. a. Prof. Schwarz (Klavier) und Kiefer (Violoncello) aus München. — Reges Leben bewies auch wieder Edenkoben (Dirigent: Karl Klein). Unter den vorgeführten umfangreicheren Werken sei insbesondere Perfalls „Dornröschen" genannt. Karl August Krauss

ZITTAU i. S.: Als ein freudiges Ereignis wird von den hiesigen Musikfreunden die Gründung eines Bachvereins begrüßt, um die sich Kirchenmusikdirektor Stöbe hochverdient gemacht hat. Die bis jetzt abgehaltenen gediegenen und anregenden Musikabende des Vereins lassen für die Zukunft auf ein erfolgreiches Wirken schließen. — Von Konzerten wäre vor allem noch das letzte von Graun-Oliva veranstaltete nachzutragen, in dem Severin Eisenberger mit seiner tiefen, abgeklärten Kunst die Hörer in seinen Bann zwang. Carlotta Stubenrauch (Violine) konnte uns — trotz hervorragender Technik — wegen des wenig gewählten Programms nicht vollkommen befriedigen. — Das II. Konzert des Regimentsorchesters machte uns mit einer Symphonie Weingartners bekannt und brachte uns Dr. Briesemeister als Solisten, der einige Bruchstücke aus Werken Wagners, sowie dessen „Schmerzen" und „Träume" sang. — Das Stadtorchester brachte Beethovens „Achte" in einwandfreier Wiedergabe zu Gehör und vermittelte die Bekanntschaft mit dem Werke eines jungen, aus Kratzau stammenden Komponisten, „Rübezahl" von E. Kühnel, der zweifellos ein beachtenswertes Talent ist, von dem man — nach einiger Läuterung — sicherlich Gutes zu erwarten hat. In dem Solisten des Abends, P. Wille, Dresden (Violine), lernte man einen vornehmen und gediegenen Künstler kennen. — Mit einem interessanten Kammermusikabend von C. Thiessen, Prof. H. Ritter (Viola alta) und Sanna van Rhyn (Dresden) sowie mit einem Kirchenkonzert des Mozart-Vereins: „Karfreitag und Ostern in Weisen berühmter Tonsetzer" fand die diesjährige Konzertzeit einen würdigen Abschluß. —u—



Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Durch das dankenswerte Entgegenkommen von Georg Schumann und Christian Sinding sind wir in der Lage, dem vorliegenden Heft eine Reihe von Abbildungen beigeben zu können, von denen verschiedene hier ihre erste Veröffentlichung erfahren. An die Spitze stellen wir ein Porträt von Georg Schumann nach einer Aufnahme aus neuester Zeit (Berlin 1908); daran schließen sich drei interessante Bilder aus früheren Jahren: 1882 (Dresden), 1886 (Leipzig) und 1890 (Danzig). Als Probe von Schumanns Notenschrift bringen wir eine Partiturseite aus dem Schlußchor seiner „Ruth", op. 50.

Zu der Studie von Wilhelm Altmann über Christian Sinding gehören die beiden Porträts des norwegischen Tondichters, von denen das den Künstler in jüngeren Jahren darstellende besonderem Interesse begegnen dürfte. Daran reiht sich in Faksimile die erste Seite von Sinding's symphonischer Dichtung „Rondo infinito", op. 42, von der auf S. 222 dieses Heftes die Rede ist.

Leser, die etwa ein Porträt von Friedrich Kiel vermissen sollten, dessen Schaffen auf dem Gebiet der Klaviermusik in diesem Heft gleichfalls eine Würdigung erfährt seien daran erinnert, daß die „Musik" bereits im 2. Heft ihres 1. Jahrganges den Künstler im Bild vorgeführt hat.

Als Musikbeilagen bieten wir das Lied „Drunten auf der „Gassen" (aus: „Mädchenlieder", Sieben Gedichte von Paul Heyse), op. 35 No. 6, von Georg Schumann und das Lied „Pfingstblume", op. 90 No. 3, von Christian Sinding. Den Text dieses Liedes, das erst kürzlich in norwegischer Sprache erschienen und, wie der Künstler in einer Zuschrift an uns bemerkt, in Deutschland jedenfalls nicht bekannt ist, hat Sinding für die „Musik" ins Deutsche übertragen.



Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten
Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstrasse 107 I.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



VIII. 22

GEORG SCHUMANN
(Berlin 1908)

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



GEORG SCHUMANN
(Dresden 1882)

VIII. 22

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN





VIII. 22

GEORG SCHUMANN
(Leipzig 1886)

UofM

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



VIII. 22

GEORG SCHUMANN
(Danzig 1890)

UofM

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



EINE PARTITURSEITE AUS DEM SCHLUSSCHOR VON GEORG SCHUMANNS ORATORIUM „RUTH“ OP. 50

VIII. 22

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN





VIII. 22

CHRISTIAN SINDING

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



CHRISTIAN SINDING

VIII. 22

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



ERSTE PARTITURSEITE AUS CHRISTIAN SINDINGS SYMPHONISCHER DICHTUNG „RONDO INFINITO“ OP. 42

VIII. 22

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Musikbeilage zu dem Sonderheft der
„MUSIK“ Moderne Tonsetzer: Heft 9

Georg Schumann

Drunten auf der Gassen

aus: **Mädchenlieder, sieben Gedichte von PAUL HEYSE**

Op. 35, No. 6

Christian Sinding

Pfingstblume

für eine Singstimme und Klavier

op. 90, No. 3

Alle Rechte vorbehalten



VIII 22

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Drunten auf der Gassen

(Paul Heyse)

GEORG SCHUMANN, Op. 25. No 6



Mit Genehmigung des Verlegers Friedrich Hofmeister, Leipzig Copyright 1904 by Friedrich Hofmeister

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Pfingstblume

CHRISTIAN SINDING, Op. 90 III



Mit Genehmigung der Norsk Musikforlag, Christiania

Stich u. Druck: Berliner Musikalien-Druckerei G. m. b. H. Charlottenburg.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE MUSIK

Gerade die Kunst ist es, die das Leben erweitert, die es dem beschränkten Individuum vergönnt, sich in das Fremde und Unerreichbare zu verlieren; dies ist ihre herrlichste Wirkung . . .

Wie die Natur die Dinge äußerlich gestaltet, soll die Kunst sie innerlich entfalten und beleuchten. Sie soll die in allem Existierenden wohnenden Geister verkörpern . . .

Das Kunstwerk ist, wie der Mensch, verloren, wenn man ihm nicht mit Liebe entgegenkommt.

Friedrich Hebbel

VIII. JAHR 1908/1909 HEFT 23

Erstes Septemberheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

LINDLOFF

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

INHALT

Dr. Paul Bornstein
Friedrich Hebbel in seinen Beziehungen zu Musik und Musikern

Dr. Eugen Schmitz
Zu Richard Wagners „Liebesverbot"

Georg Kaiser
Die Bayreuther Festspiele 1909

Margarethe Strauß
Die Aufgabe des Frauenverbandes für die Richard Wagner-Stipendienstiftung

Revue der Revueen

Besprechungen (Bücher und Musikalien)

Anmerkungen zu unseren Beilagen

Kunstbeilagen

Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Aus dem Verlag, Eingelaufene Neuheiten) und Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England:
Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

FRIEDRICH HEBBEL IN SEINEN BEZIEHUNGEN ZU MUSIK UND MUSIKERN

von Dr. Paul Bornstein-München/Gräfelfing[1])

Friedrich Hebbel ist ausübender Musiker nicht gewesen. „Laie in der Musik" nennt er sich selbst in einem Brief an die Prinzessin Wittgenstein und gesteht, keine Note zu kennen, nie eine Taste berührt zu haben. „Der Komponist," so hieß es in einer später verworfenen Einleitung zu der Novelle „Schnock", „pflegt seinem Musikstück den Schlüssel vorzusetzen, damit ein jeder auf den ersten Blick erkenne, aus welcher Tonart es geht." Man sieht: insoweit es um fachlich-theoretische Spezialkenntnisse selbst elementarster Art sich handelt, haben Peter Cornelius und Eduard Kulke, der Wiener Musikschriftsteller, völlig Recht mit der Behauptung, Hebbel habe von Musik nicht viel verstanden. Wenn aber Eduard Hanslick in seinen bekannten Lebenserinnerungen[2]) erklärt: „Für Malerei und Plastik hatte Hebbel, wie seine Tagebücher aus Rom beweisen, eigentlich gar kein Interesse; nur eine Kunst war ihm noch gleichgültiger: die Musik", so ist an Gewissenhaftigkeit die eine Hälfte dieser Behauptung die andere wert. Allerdings! Was sie Goethen wurde, konnte die Antike für Hebbel, den Vorläufer der Moderne, den Sohn einer anderen Zeit, nicht werden. Ist es aber gleichwohl schon ein starkes Stück, dem Verfasser der „Epigramme"[3]), dem glühenden Verehrer Thorwaldsen's und Raphael's, dem Manne, der vor der Sixtinischen Madonna in Tränen ausbrach, die Liebe zu den bildenden Künsten abzusprechen, so ist es ein noch weit stärkeres, Hebbel einer

[1]) Der Verfasser läßt Ende dieses Jahres im Verlag von Georg Müller in München über den gleichen Gegenstand eine Monographie erscheinen, der ein Anhang bisher unbekannten Hebbel-Materiales beigegeben werden wird.

[2]) Eduard Hanslick: „Aus meinem Leben". I., S. 120.

[3]) Unter den zumeist 1845 in Rom und Neapel entstandenen „Epigrammen" finden sich zahlreiche von starken Eindrücken der bildenden Künste zeugende. Wo Hebbels Schaffen spricht, dürfen die Tagebücher schweigen. Von früheren Schöpfungen gleicher Art sei nur das 1843 in Kopenhagen entstandene Gedicht „Thorwaldsens Ganymed und der Adler", von späteren die prachtvollen Verse (1851) „Auf die Sixtinische Madonna" genannt. — Vielleicht wäre Hanslick minder „summarisch" verfahren, wenn ihn nicht Hebbel, der ihn später entschieden ablehnte, in seiner Eitelkeit verletzt hätte.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Geringschätzung der Musik zu zeihen. Gerade das Gegenteil ist wahr. In Hebbels Leben und Kunst spielt die Musik eine hochbedeutsame, bisher freilich unterschätzte Rolle. Zunächst ist, rein äußerlich betrachtet, Hebbel ein eifriger Besucher von Opern und Konzerten; sein Haus in Wien eine Stätte angelegentlichster Pflege der Musik. Mit einer gewissen Vorliebe zieht er — Namen wie Debrois van Bruyck, Kulke, Ewald Bach, Peter Cornelius und — Hanslick beweisen es — junge Musiker und Musikschriftsteller in seine Nähe. Freilich gab es auch Zeiten, in denen Hebbel der Musik auswich; dies aber nicht aus Gleichgültigkeit, sondern weil er ihren Einfluß beinahe fürchtet. Bedingungslos nämlich, zeitweilig bis an die Grenze der Selbstauflösung ist dieser Herbe der Macht der Musik unterworfen. „Warum", so schreibt der Zweiundzwanzigjährige ins Tagebuch, „kann ich keine Musik länger hören als eine Viertelstunde? Ich denke mir: es gibt ein Tiefstes der Seele, wenn dieses aufgeregt ist, so kann sie nur noch gefoltert oder kalt gemacht werden." Und mehr denn zwei Dezennien später, in einem Juni 1858 aus Weimar an seine Gattin Christine gerichteten Briefe, sagt Hebbel, nachdem er seine tiefe Erregung vor der Dresdener Sixtina geschildert: „Mit der Musik geht es mir längst so, weshalb ich sie fliehe; es wäre schlimm, wenn nach und nach alle Künste eine solche Gewalt über mich erlangten." Das aber sind Ausnahmestimmungen. Im Allgemeinen erscheint Hebbel die Musik nicht als „vernichtend in ihrer letzten Wirkung"; sie stimmt vielmehr, wie so viele Poeten, Schiller und Kleist z. B., auch ihn gerade produktiv. Wenn mit Recht Hebbel einmal im Gedicht Traum und Dichtergebilde „eng miteinander verschwistert" nennt, so sehen wir überaus häufig, wie ihm unter dem Eindruck der Musik jene bildhaften Träume aufsteigen, die uns als Keime und Uranfänge allen dichterischen Schaffens gelten müssen. Die berühmten Tagebücher bieten dafür zahlreiche, psychologisch höchst interessante Beispiele; zwei in der Form besonders knappe mögen hier folgen. „Abends im Dunklen Musik hören! Dann denkt man sich die Töne als Menschen, die man in der Finsternis nur nicht sieht" (1839). Und: „Ein Flötenbläser: die Töne verwandeln sich in Sterne und kreisen um ihn herum. Traumbild" (1859). Wobei zu bemerken wäre, daß das in diesem Sinne suggestivste Musikinstrument für Hebbel unzweifelhaft die Flöte ist.[1]) Aber Musik inspiriert Hebbel nicht nur; er produziert

[1]) Die Flöte ist auch bei Hebbel das meisterwähnte Musikinstrument. Sehr charakteristisch sagt in dem einaktigen „Trauerspiel in Sizilien", Szene III, der Bandit Bartolino:

„Könnt' ich nur Flöte spielen! Mit der Flöte
Ist man willkommen, wo es Lust'ge gibt.
Man sollt' es eigentlich als Mensch schon können,
Damit man doch vom Tier sich — — (sc: unterscheidet).

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

auch singend — er singt nicht nur beim Schaffen: „Ich höre immer Musik, wenn ich an einer bedeutenden Szene arbeite", so schreibt er selbst der Prinzessin Wittgenstein. Wieviel „innere Musik" muß dieser Nichtmusiker doch im Leibe gehabt haben! Daß ihm Kulke „eine sehr feine Empfindung", Gartner, der Münchener Freund, „ein wunderbares, inneres Auffassungsvermögen" für Musik zusprechen, kann nun uns nicht mehr wundern. So tiefem Fühlen aber pflegt ein gewisses instinktives Verständnis fast regelmäßig zu entsprechen. Dies Gefühl, dies ahnende Verständnis für Art und Wesen, Wert und Unwert musikalischer Schöpfungen besaß Hebbel in ausgesprochenstem Maße. So schreibt er z. B. März 1844 zu Paris ins Tagebuch: „Nachmittags um zwei Uhr die Mendelssohnsche Musik zu Antigone im Odeon-Theater gehört. Paßt zum Sophokles, wie ein Walzer zur Predigt." Ferner am 5. März 1852 aus München an Christinen: „Abends ging ich in den Fidelio und wurde zum erstenmal von der vollen Majestät des Beethovenschen Genius berührt. Freilich, freilich, das ist unsterblich, beweist aber auch so recht die Bettelhaftigkeit dieser Meyerbeerschen Rechenexempel, die nicht ohne Schlittschuhbahnen und in die Luft gesprengte Schlösser zum Effekt gelangen können." [1]) Und zu Kulke über Händels „Messias": „Mir macht diese Musik den Eindruck, als ob sie zurückhaltend wäre und noch lange nicht alles sagte, was sie sagen könnte. Es kommt mir vor, als ob da überall nur die Ventile geöffnet zu werden brauchten, und es würde noch weit mehr herausströmen, als es der Fall ist." Daß, wie unter den großen Bildnern Raphael, so unter den Großen der Musik gerade Mozart Hebbel, dem Dämoniker, am nächsten steht — mit Recht meint Gartner, man müßte eigentlich auf Beethoven als den Bevorzugten schließen — ist eine durch das Gesetz einander anziehender Kontraste wohl zu erklärende Tatsache. „Raphael und Mozart reichen für meinen Hausbedarf an Kunst vollständig aus," so

[1]) Man vergleiche mit dieser autentischen Stelle Hanslicks gehässig kolportierten Wiener Klatsch: „Als ein bekannter Maler eine Äußerung über Beethoven aus Hebbel herauslocken wollte, erhielt er folgende lakonische Auskunft: ‚Ich suche Beethoven nicht auf, aber ich weiche ihm auch nicht aus.'" —

Es verdient hervorgehoben zu werden, daß Hebbel gegen Meyerbeer in entschiedenster Skepsis bereits zu einer Zeit verharrte, in der dieser noch als der Allgefeierte dastand. Schon aus der Münchener Studienzeit berichtet Gartner uns dies; vergleiche auch in dem Gedicht „Ein Spaziergang in Paris" (1844):

„Beethoven schied. Und während er verschnauft,
Herrscht Meyerbeer, der hundert Orgeln kauft,
Damit der Komponist, der mit ihm ringt,
Nicht eine vor ihm auf die Bühne bringt.
Beethoven hätt' der Orgel selbst vertraut,
Was dieser auf die erste Orgel baut."

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

äußert sich Hebbel zu Kulke. Mensch und Künstler interessieren an Mozart Hebbel gleichermaßen; er hat Jahns Biographie genau studiert, wiederholt verzeichnet das Tagebuch charakteristische Einzelheiten aus Mozarts Leben. Das „Requiem" vor allem hat Hebbel geliebt, und als Ungeheuerlichkeit notiert er sich 1856 nach der Lektüre von Jacobis Briefwechsel, daß dieser den „Don Juan" unerträglich und langweilig finde und sich freue, ihn „überstanden" zu haben. „Meyerbeer," so sagt er einmal, „hat nach seinem glänzendsten Triumph nicht so ruhig geschlafen, wie Mozart nach seiner größten Niederlage." Aber Hebbel hat die Musik nicht nur in den Werken ihrer Meister geliebt und zu verstehen getrachtet; er hat auch tief und vielfach nachgedacht über ihr innerstes Wesen, insonderheit ihre Beziehungen zur blut- und wurzelverwandten Kunst der Dichtung. Darüber an anderer Stelle! Hier noch etliche aus Hebbels Tagebüchern zusammengestellte Aphorismen (keineswegs alle), die den Musiker interessieren dürften:

1842. Gute Musik entsteht nur dann, wenn der Musikant die Courage hat, aus seinen eigenen Eingeweiden die Saiten zusammenzudrehen.

1843. Es gibt Musik, die uns bloß angenehme Töne vorreitet; sie ist einer Poesie ähnlich, die bloß schöne Worte zusammenstellen wollte, wie Lilie, Rose, Stern, Rubin.

1847. Ehe wir Menschen waren, hörten wir Musik.

1849. Es ist die Frage, ob der Musiker seine Musik macht oder hört, ob er nicht wirklich für die Harmonie der Sphären ein Ohr hat. Gott muß man nicht auf der Geige Musik machen wollen; er hat ein Ohr für die Sphären.

1859. Die Ideen sind im Drama dasselbe, was der Kontrapunkt in der Musik; nichts an sich, aber Grundbedingung für alles.

1862. Große Talente sind große Naturerscheinungen wie alle andern. Ein Trauerspiel von Shakespeare, eine Symphonie von Beethoven und ein Gewitter beruhen auf den nämlichen Grundbedingungen.

1862(?). Das Schiller-Calderon-Racine'sche Drama verhält sich zum Shakespeare'schen wie Vokalmusik zu Instrumentalmusik.

Hebbel war stolz auf den hohen Rang, den deutsche Musik in der internationalen Wertschätzung einnimmt. „Heute," so schreibt er am 2. April 1844 aus Paris an Elise Lensing, „wohnte ich einer Probe im Konservatorium bei und hörte eine Symphonie von Beethoven und eine Motette von Mozart. Deutsche Musik ist nun in der ganzen Welt, und namentlich in Paris, obenan. Es ruft doch in mir ein angenehmes Gefühl hervor, wenn ich sehe, wie auf einen französischen oder italienischen immer

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

drei deutsche Namen kommen." Nun sollten auch persönliche Beziehungen zwischen Hebbel und der deutschen Musik sich anknüpfen. Robert Schumann war von deutschen Musikern der erste, der Hebbel nähertrat. Jahrzehnte hindurch war Schumanns Sehnsucht, eine Oper zu schaffen, gescheitert an dem grenzenlosen Elend der Textdichtung seiner Zeit. Siebenunddreißig Jahre war über dem Hin und Wieder schwankender Vorsätze Schumann alt geworden, als 1847, kurz vor der Übersiedelung nach Dresden, Hebbels Drama „Genoveva" ihm in die Hände fiel, ihn bannte und festhielt. Ganz glücklich mit seinem „schönen Stoff", erteilt Schumann sogleich dem Dresdener Dichter und Maler Robert Reinick den Auftrag, das Drama auf einen Operntext zu bearbeiten. Da freilich war er nicht an den Rechten gekommen; was in aller Welt sollte Reinick, der gemütvoll liebenswürdige Kinderfreund, mit Hebbels tiefwühlender, kaltglühender Tragödie beginnen? So entschieden Schumann auf Hebbel bestand, so selbstverständlich fiel Reinick — und die Zukunft gab ihm vollauf Recht — immer wieder auf die Legende mit ihrer Hirschkuh und auf Tiecks volkstümlichere Fassung zurück. In diesen alten, neuen Leiden entschließt Schumann sich kurz, Hebbel selbst um seine Hilfe anzugehen, seine „kräftigende Hand" zu erbitten. Was an Hebbel Schumann so hoch verehrte, wird klar, wenn er mit Bezug auf Reinicks bisherige Leistungen sich äußert: „Vor allem fehlt es überall an Kraft — und der gewöhnliche Opernstil ist mir nun einmal zuwider, ich weiß zu solchen Tiraden keine Musik zu finden." Hebbel, obgleich im Prinzip zuvor für die Aufgabe einer Operndichtung wenig eingenommen, antwortet doch freundlich und zustimmend; gern wolle er tun, was in seinen Kräften stehe, ob diese zureichen würden, sei ungewiß. Der Komponist stelle besondere Anforderungen an die Poesie, die diese als solche sich nicht auferlege, und von denen er im voraus nicht bestimmen könne, inwieweit er imstande sein werde, ihnen zu entsprechen. Übrigens komme er demnächst nach Leipzig, müsse über Dresden reisen — da könne er denn das Manuskript persönlich zurückbringen. Das Angebot einer Unterredung mit Hebbel greift Schumann in seinen stets wachsenden Textnöten lebhaft auf; so trifft im Juli 1847 Hebbel in Dresden ein.

Robert Schumann war bekanntlich ein schlechter Gesellschafter; er war, wie Hebbel später einmal in seinen Tagebüchern niederschreibt, ganz wie Ludwig Uhland „in sein Talent eingesperrt". Er konnte nicht aus sich herausgehen, war, besonders Fremden gegenüber, völlig unfähig, sich auszusprechen. Die den Meister kannten, wußten um diese Eigentümlichkeit und ehrten sie, andere fühlten sich verletzt. Hebbel erging es nicht besser als so vielen anderen vor ihm. Ein Jahrzehnt später schildert er der Prinzessin Wittgenstein, die sich für seine Beziehungen zu

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Schumann besonders interessierte, brieflich die groteske Szene seines Besuches bei dem Komponisten. „Schumann war nicht nur ein hartnäckiger, sondern auch ein unangenehmer Schweiger, er schien ebenso wenig zu hören, als zu reden. Denken Sie sich die Szene, wie er mit völlig ausdruckslosem Gesicht vornübergebeugt und in sich zusammengeduckt auf dem Sofa neben mir saß und fragen Sie sich, ob ich nicht verzweiflungsvoll wieder aufspringen mußte." Da diese völlig verunglückte Entrevue, die erste und letzte zwischen den beiden Männern, der „Genoveva" füglich nicht zugute kam, so greift nun Schumann persönlich im Sinne des Hebbelschen Dramas in den Text ein. Reinick, damit höchst unzufrieden, zieht sich gänzlich zurück, und Schumann muß wohl oder übel selber sein Libretto vollenden. Und so entsteht nun ein unseliges Reinick-Tieck-Schumann-Hebbel'sches Konglomerat, das auch eine an Schönheiten reiche Musik nicht retten konnte. Am 25. Juni 1851 erblickt am Leipziger Stadttheater Schumanns „Genoveva" das Rampenlicht, um nach einer Reprise zunächst spurlos zu versinken. Es erübrigt um so mehr, das verunglückte Textbuch in seine Bestandteile zurückzuanalysieren, als diese Arbeit von Riemann einwandfrei geleistet ist; betont sei nur, daß gerade die Hebbelschen Elemente des Textbuches der Komposition am hartnäckigsten widerstrebten, und zwar aus dem einfachen Grunde, weil sie die unnaivsten, kompliziertesten sind. Ein Hebbelscher Golo ist schlechterdings nicht in Musik zu setzen. Wenn überhaupt eine Oper „Genoveva", dann einzig und ausschließlich auf dem Boden der Legende. Mit aller Schärfe hat Liszt das erfaßt und ausgesprochen.[1]) Und als später die Prinzessin Marie Wittgenstein, brieflich auf Schumanns „Genoveva" zurückkommend, zu Hebbel in Liszts Sinne sich äußert, da pflichtet der Dichter selbst ihr auf das entschiedenste bei: „Auch das finde ich sehr richtig, daß Schumann besser getan haben würde, wenn er sich in seiner ‚Genoveva' an die alte Volkssage gehalten hätte, anstatt sich Tieck und mir anzuschließen, und ich hätte es ihm wahrscheinlich auch bei mündlicher Besprechung geraten."

Schumanns 1848 vollendete „Genoveva" trägt die Opus-Nummer 81. Als Opus 82 finden wir neun Klavierstücke, 1848 und 49 entstanden, unter dem Titel „Waldszenen" zusammengefaßt. Sie übertragen durchaus, was bis in die einzelnen Motive zu verfolgen ist, den Stimmungsgehalt des Hebbelschen Gedichtzyklus „Waldbilder" ins Musikalische. Man kann überhaupt die Jahre 1848 und 49 recht eigentlich als Schumanns Hebbel-Jahre bezeichnen. Weit entfernt also, Hebbels doch wohl unwirsches Ver-

[1]) La Mara. „Briefe Liszts an eine Freundin" (Frau Streeth-Klindworth). Brief vom April 1855: „Ce sujet devait être traité légendairement, avec ce je ne sais quoi de tendre et d'exquis propre aux imaginations catholiques."

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

halten in Dresden irgendwie nachzutragen, fühlt Schumann nach wie vor von dessen mächtiger Persönlichkeit sich gefesselt. Und in der Tat: verehrte er an Hebbel, dem Dramatiker und später auch dem Balladendichter, dessen Kraft, so mußte er Hebbels Lyrik in ihrer eigenartigen Mischung von Hell und Dunkel, Weichheit und Härte, Süße und Herbigkeit, Wohlklang und Dissonanz, ja selbst im vielfältigen Überwiegen des Gedanklichen über die reine Stimmung als seinem eigensten Naturell aufs engste verwandt wohl mit besonderer Liebe umfassen. Hebbel andererseits dachte viel zu hoch, als daß er in seiner Wertschätzung des Künstlers Schumann je durch menschliche Schwächen sich hätte beeinflussen lassen. Im Gegenteil! Gerade um diese Zeit wurde in Hebbels Haus Schumanns in Wien teils noch unbekannte, teils verkannte Kunst eifrig gepflegt. Hanslick und Debrois van Bruyck, beide damals dem Kreis von Hebbels jungen Freunden zugehörig, propagierten Schumann, wie öffentlich in Wort und Tat, so auch im privaten Zirkel. Debrois van Bruyck besonders, bei hohen Anlagen als Mensch und Künstler leider nicht genügend fundiert, um Bleibendes zu leisten, erblickte in Schumann seinen geliebtesten Meister. Er hatte, wohl auf Hebbel sich beziehend, Schumann Arbeiten unterbreitet; gütig und belehrend, wie es seine Art war, hatte dieser geantwortet. Durch van Bruyck's Vermittelung knüpfen Ende 1852 auch die direkten Beziehungen zwischen Schumann und Hebbel neu sich an. Schumann, von Dresden inzwischen nach Düsseldorf übergesiedelt, meldet van Bruyck jetzt die Vertonung weiterer Hebbelscher Poesieen.

Gegen Ende 1849 waren diese Arbeiten entstanden. Es handelt sich um die Ballade „Schön Hedwig", diese „aber nicht durchkomponiert, sondern als Deklamation mit Begleitung des Pianoforte", und um das „Nachtlied" („Quellende, schwellende Nacht, voll von Lichtern und Sternen"), dieses wundervolle, Schumann von je besonders liebe Gedicht, nun für Chor und Orchester gesetzt und Debrois van Bruyck im Klavierauszug übermittelt. Hebbel selbst solle erst die Partitur erhalten, denn für das nächtliche Kolorit habe nur das Orchester die rechten Farben. Hebbel dankt für diese Nachrichten durch Übersendung und Zueignung eines handschriftlichen Exemplars seines „Michel Angelo". Sein Begleitbrief ist nicht nur schön, sondern auch bezeichnend und wichtig: nur als ein erster Protest gegen Richard Wagners 1851 erschienene Zürcher Schrift „Oper und Drama" werden nämlich des Schreibens erste Sätze verständlich. „Ihre Werke sind mir", so schreibt Hebbel, „schon seit Jahren eine Quelle hohen Genusses gewesen, denn sie erweitern den Kreis der Musik, ohne ihn zu zersprengen, und zwar wie ich es in meiner Kunst auch versuche, auf dem Wege größerer Versenkung in die gegebenen Elemente." Und über sein Gedicht: „ich habe das Gedicht immer lieb gehabt, bin aber erst durch Ihre

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Musik ... zu der Erkenntnis gekommen, daß der Dichter so ahnungsreichen Natur- und Seelenmomenten doch nur die äußersten Umrisse abgewinnt, und daß das Leben durch die verwandte Kunst hinzugetan werden muß." Zu Hebbels vierzigstem Geburtstag, dem 18. März 1853, sendet Schumann dann nebst seinem Dank für den „Michel Angelo" die Partitur des „Nachtlied". „Am liebsten", so heißt es im Begleitbrief, „möchte ich dem Nachtlied ein blasendes und streichendes Orchester samt Chor beilegen, damit es den Dichter — womöglich am 18. Abends — mit seinem eigenen Gesange in süße Träume einsingen könnte." Wenige Monate später erhält van Bruyck die soeben erschienene Begleitung zu „Schön Hedwig" in zwei Exemplaren, deren eines für Hebbel bestimmt ist. „Es ist", so schreibt Schumann, „eine Art Komposition, wie wohl noch nicht existirt, und so sind wir immer vor allem den Dichtern verbunden, die neue Wege der Kunst zu suchen, uns oft anregen." Ganz so neu, wie der Komponist annahm, ist das Melodram freilich nicht; immerhin hat Schumann es eigenartig erneuert und dem Konzertsaal wieder nahegebracht. In Hebbel selbst ruft, wie wir sehen werden, diese ihm neue Form in engem Zusammenhang mit eigensten künstlerischen Plänen und in stetem Gegensatz zu Wagner sehr merkwürdige theoretische Erwägungen hervor. Einstweilen dankt er durch Übersendung seiner 1852 in München aufgeführten „Agnes Bernauer"; die Musik zu „Schön Hedwig" aber stellt er weit über sein Gedicht, das, wie er jetzt wohl sehe, dem „Käthchen von Heilbronn" seinen besten Putz abgeborgt habe.

Der Sommer des Jahres 1853 ist für Schumann bereits eine Zeit entschiedenen Niederganges; das ihm aufgesparte düstere Geschick wirft seine ersten Schatten vorauf. Im Juli hatte ihm van Bruyck neue Arbeiten geschickt, darunter eine Komposition von Hebbels berühmtem „Heideknaben". Schumann entgegnet, er hätte wohl so manches über diese Arbeiten zu sagen; aber — trübe Worte im Munde des einst so glänzenden Musikschriftstellers! — „die Feder ist dazu zu schwerfällig." „Der Heideknabe", so fährt er fort, „scheint mir gar zu schaurig, ein Nachtgemälde, das dem Gedicht nach freilich keinen Wechsel von Licht und Schatten gestattet." Es ist für den Seelenzustand des schon von Wahnvorstellungen gemarterten Mannes bezeichnend, daß bei aller ursprünglichen Abneigung seine erregte Phantasie von dem grausigen Nachtstück nicht loskam. So wird denn als eine der letzten Arbeiten Schumanns der „Heideknabe" gemeinsam mit Shelleys „Flüchtlingen" melodramatisch bearbeitet und als Opus 122 van Bruyck zugeeignet, ein Zeichen der Teilnahme und des Dankes für die gegebene Anregung. Hebbel war durch Schumanns Musik tief erschüttert. So stark war der Eindruck, daß nun der Gedanke, in Schumann den ersehnten Komponisten für seinen „Moloch" gefunden zu haben, in ihm zur Gewißheit wird.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ein Torso von düsterer Wucht, ragen die zwei Akte des „Moloch“ in Hebbels Kunstschaffen auf. Der erste Akt war 1845 in Neapel, der zweite 1850 in Wien entstanden. Dann stockt das Werk; das glühflüssige Metall erstarrt für immer. Inwieweit die Mischung selbst die Schuld daran trägt, ist hier nicht auseinanderzusetzen. Als gewichtiger äußerer Grund kommt jedenfalls in Betracht, daß Hebbel keinen Komponisten für sein Werk finden konnte; der „Moloch“ nämlich, der den Eintritt der Kultur als religiöses Gefühl in eine barbarische Welt darstellen wollte, war „immer in bezug auf die Musik gedacht“. An Kandidaten für die Komposition freilich fehlte es nicht; nur waren es nicht die rechten. Der erste von ihnen war F. W. Kücken, der durch die Vermittelung von Hebbels hochmusikalischem Pariser Freund Felix Bamberg, dem späteren ersten Herausgeber der Hebbelschen Briefe und Tagebücher, um die Vertonung des „Moloch“ bei dem Dichter sich bewarb. Damals aber war vom „Moloch“ außer der Idee nichts vorhanden, und dann — Hebbel und Kücken! Als 1852, durch Dingelstedt geladen, Hebbel zur Aufführung seiner „Agnes Bernauer“ nach München gekommen war, hatte er hier Franz Lachner kennen gelernt und mit ihm über den „Moloch“ verhandelt. „Es wäre doch“, so schreibt er an seine Gattin aus München, „ein großer Triumph, wenn ich dieses Stück unter Musikbegleitung der ‚Chöre‘ auf die Bühne brächte; es könnte sich von da eine neue Periode datieren[!]. Denn wenn ich dem Richard Wagner, der das ganze Drama in Musik auflösen möchte, auch entschieden entgegentreten muß, so war ich doch längst überzeugt, daß man die Musik in denjenigen Momenten, wo eine Massenbewegung dargestellt werden soll, mit Erfolg zu Hilfe rufen kann.“ Die Sache mit Lachner zerschlug sich; dieser selbst mochte fühlen, daß er der rechte Mann für eine derartige Aufgabe nicht sei. Jetzt schreibt Hebbel ganz ähnlich an Schumann: „Ohne Richard Wagners Buch im ganzen oder einzelnen irgend acceptiren zu können, schwebt doch auch mir ... die Möglichkeit einer Verschmelzung von Oper und Drama in ganz speciellen Fällen vor.“ Während aber Hebbel bisher nur an die Vertonung der Volkschöre gedacht hatte, schreibt er nun unter dem Einfluß der Schumannschen Melodramen: „Was würden Sie zu einem Drama sagen, das sich seines ungeheuren Umfangs wegen bis auf wenige Partien ganz im Allgemeinen hielte und deshalb durchgehend von der Musik so zu begleiten wäre, wie z. B. die Ballade, die Sie melodramatisch behandelten? Ein solches Werk wird mein Moloch.“ Also eine ganze melodramatische Oper! Der Gedanke ist sicher in hohem Grade interessant; ob er gehalten hätte, was Hebbel sich von ihm versprach, bleibt füglich zu bezweifeln. So viel steht fest: als Max Schillings die Feder ansetzte zur Musik des „Moloch“, da stand Hebbels Geist

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

segnend hinter ihm. Ob Schumann die geeignete Kraft gewesen wäre, wer weiß es? Keinesfalls ist der Gedanke von der Hand zu weisen, daß, wenn Schumann damals hätte zusagen können, Hebbels „Moloch", der Kühnheit der Konzeption und des Wurfes nach vielleicht seine bedeutendste Leistung, heute doch vollendet vor uns stände.

Aber Schumann konnte nicht zusagen; er antwortete nicht mehr. Die Gnadenfrist war vorüber; es ging bergab. Am 27. Februar 1854 stürzt bekanntlich Schumann im Verfolgungswahn sich in den Rhein, wird gerettet und nach Endenich bei Bonn in eine Heilanstalt verbracht. Hierher schreibt Hebbel ihm die letzten Zeilen. Der „Michel Angelo", einst Schumann handschriftlich zugeeignet, war im Druck erschienen. Ein kaum handgroßes Büchlein; aber an seiner Stirn trägt es, ein leuchtendes Zeichen der erfreulichen Beziehungen zweier hervorragender Menschen, die Worte: Robert Schumann gewidmet. „Ich habe Ihnen", schreibt Hebbel im kurzen Begleitbrief vom 12. Juni 1855, „dieses Drama gewidmet; mögen Sie die unveränderliche Fortdauer meiner treuen Theilnahme hieraus ersehen."

Im September 1857, nach seinem Sturz in München, hatte Dingelstedt die Leitung der Weimarer Bühne übernommen. Und wie zuvor in München, griff er nun in Weimar energisch für Hebbel durch. Er fand indessen wohl vorbereiteten Boden. Weit mehr als bisher muß, wo den Anfängen der Beziehungen Hebbels zu Weimar nachgegangen wird, der Teilnahme gedacht werden, die Franz Liszt und sein Kreis schon zu Beginn der Fünfziger Jahre dem Schaffen Hebbels entgegenbrachten. Gewiß war es Dingelstedt, der, noch in München, Hebbel und den Weimarer Intendanten Baron von Zigésar zusammenführte. Wie es aber kein Zufall ist, daß, als 1858 die Aufführung eines Hebbelschen Dramas in Weimar erwogen wurde, die Wahl zu Hebbels eigenstem Staunen just auf die „Genoveva" fiel — die dichterische Behandlung dieses legendären Stoffes interessierte Liszt offenbar besonders seit Schumanns mißglücktem Libretto —, so wäre ohne Liszts Fürsprache Hebbels „Agnes Bernauer" schwerlich schon 1852, ein Jahr also nach der Leipziger Aufführung der Schumannschen Oper, an der Weimarischen Bühne aus der Taufe gehoben worden. In nachweislichen Spuren spiegelt Liszts Urteil sich in der Kritik, die über diese Agnes Bernauer-Vorstellung für die Weimarische Tageszeitung „Deutschland" der damals einundzwanzigjährige Hans von Bülow schrieb. Diese, im dritten Band der „Gesammelten Schriften" uns aufbewahrte Kritik, ganz schon der spätere Bülow in ihrer lodernden Begeisterung für alles Echte und ihren ätzenden Invektiven wider alles Talmigut, erfaßt Hebbels künstlerisches Wesen und überragende Bedeutung ebenso scharf,

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

wie sie das Agnes-Drama im Einzelnen mißversteht. Recht aus dem Zeitgeist heraus sucht der junge Heißsporn den Dichter vor allem für den politischen Liberalismus zu retten. Hebbel aber war so wenig ein Liberaler, wie ein Reaktionär. Gerade weil er die Dinge sub specie aeterni, vom Standpunkt der Geschichte sieht, proklamiert er die Hoheit der Staatsidee als identisch mit der Idee der absoluten Sittlichkeit, unbeugsam über den Rechten der Persönlichkeit. Die herbe Großzügigkeit dieser Staatsphilosophie ging dem jugendlichen Individualisten nicht ein. Gleichviel! Die Quintessenz seiner Kritik liegt in folgenden, markanten Sätzen: „So wenig uns bangt, daß Wagners musikalische Dramen allendlich zur Anerkennung, besser, zu ihrer legitimen Herrschaft gelangen werden, so wenig zweifeln wir, daß Hebbels dramatisches Genie in Kürze es erreichen werde, nirgends mehr ignoriert werden zu können." So dachten Liszt und die Seinen vor Dingelstedt. Und weitere Symptome fehlen nicht. Im August 1857 hatte Hans von Bülow mit Cosima Liszt sich vermählt. Im Herbst desselben Jahres noch übersetzt die junge, einundzwanzigjährige Cosima von Bülow Hebbels „Maria Magdalene" für die in Paris erscheinende „Revue Germanique". Der geistige Einfluß der ganzen Umgebung traf in dieser Arbeit zusammen mit eigener Verehrung und tiefem Verständnis für Hebbels Kunst und Persönlichkeit. Von diesem zeugt klärlich die, in der Reife und Schärfe des Urteils vielfach verblüffende, kritische Einleitung (Note du traducteur) über das bürgerliche Trauerspiel. Die Übersetzung selbst, von mir aufgefunden und besprochen,[1]) bedeutet eine vollgültige Leistung; ist weitaus prägnanter als z. B. die 1907 vom Dozenten Paul Bastier veröffentlichte. Mit Fug durfte Liszt von dieser Tochter schon damals an seine Freundin, Frau Streeth-Klindworth, schreiben: „je lui crois tout-à-fait l'étoffe d'une femme extraordinaire. Elle écrit avec une rare facilité au courant de la plume et de la pensée."

Vor seiner Weimarer Reise noch schreibt Hebbel in drei Wochen ein Libretto: „Der Steinwurf oder Opfer um Opfer" für Anton Rubinstein. Wie, wo, durch wen die Verhandlungen zwischen den beiden geführt wurden und der Abschluß erfolgte, wissen wir schlechterdings nicht. So viel aber ist klar: nur im Liszt-Wittgensteinschen Kreise kann auch Rubinstein die Anregung zu seinem Hebbel-Experiment empfangen haben. Zunächst weilte er nachweislich gerade zu Beginn des Jahres 1858 längere Zeit in Weimar, wo eben damals Liszt sein Oratorium „Das verlorene Paradies" zur Aufführung gebracht hatte, und ferner ist nicht ersichtlich,

[1]) „Revue Germanique." Jahrgang 1858. Mai, Juni. „Marie Madelaine. Drame en trois actes et en prose. — Traduit de l'Allemand de Frédéric Hebbel." Die Übersetzung ist anonym erschienen. Näheres mein Artikel „Cosima Wagner als Hebbel-Übersetzerin." Hannoverscher Courier. No. 27205, vom 28. Dez. 1907.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

warum sonst Rubinstein das Manuskript des ihm unmöglich scheinenden Textes gerade nach Weimar zur Einsicht gesandt haben sollte. Hebbel selbst ist später sehr verwundert, es in den Händen der Prinzessin Wittgenstein zu wissen, mit der er von Wien aus nach seiner Rückkehr ergiebig darüber korrespondiert. Achthundert Fl. C. M. Honorar hatte Hebbel erhalten. „Mehr als für Judith, Genoveva, Maria Magdalene, Gedichte und Diamant zusammen," so bemerkt er selbst im Tagebuch. „Um des schnöden Mammon willen" hatte er denn die heikle Aufgabe vorwiegend auch übernommen. Vorwiegend, doch nicht ausschließlich. „Mich reizte der Versuch, es selbst einmal zu erproben, wie Poesie und Musik zueinander stehen," schreibt er der Prinzessin. Aber er hatte über diese Beziehungen eben doch schon besondere und vorgefaßte Ansichten. Kann die Musik nur Empfinden ausdrücken, so muß der Operndichter ihr das verstandesmäßige Gerüst liefern, das feste Gerippe, das der Musiker dann gleichsam mit blühendem Fleisch umkleidet. „Das Unfertige", schreibt er an Uechtritz, „gehört zur Sache, da der Dichter, wenn er mehr tun wollte, als die Linien vorzeichnen, dem Musiker sein Geschäft unmöglich machen würde." So hält er bewußt an sich, drängt er alles zurück, was ihn als Dichter reizt, spricht er von „Selbstkasteiung". Und so entstand ein Produkt, in Hebbels Schaffen glücklicherweise ohnegleichen, duft- und schwunglos, dürr und dürftig, mit klappernden Versen von oft unfreiwilliger Komik. Lieferte solchermaßen Hebbel die schöne Theorie, so Rubinstein den schönen Stoff, das, wie Hebbel sagt, „von Unsinn strotzende" Thema, vor allem das Hauptmotiv: die Liebe des berühmten Prager Rabbi Löw zu der christlichen und tschechischen Prinzessin. Ein verliebter und singender Rabbiner auf der Bühne — schon Kuh amüsierte sich bei dem Gedanken. Hebbel aber meint, er habe eigentlich nur noch zwei Leberreime miteinander zu kopulieren gehabt; das Seil sei ihm gespannt gewesen — seine Aufgabe habe nur darin bestanden, nicht herunterzufallen. Sie haben eben beide Schuld an dem verunglückten Libretto, und weil dem so ist, schimpfen sie — die Sache ist entschieden nicht ohne Humor — gar kräftiglich aufeinander. „Mein Componist ... ist keineswegs zufrieden, weil Glucks und Beethovens Geist sich noch nicht bei ihm eingestellt hat und Mons. Verdi[1]) mir keinen Augenblick vorgeschwebt hat," so Hebbel an Uechtritz. Rubinstein aber flucht in einem bisher unbekannten und ungedruckten Brief[2]) auf seine 800 fortgeworfenen Gulden und nennt Hebbels Dichtung „eine schülerhafte Arbeit, ohne Kenntnis der Bühne, keine einzige Charakterzeichnung, mit läppischen Versen".

[1]) Der Verdi von damals, der Verdi der „Traviata" und des „Trovatore", imponierte Hebbel nicht sonderlich.

[2]) Dieser ungemein interessante Brief befindet sich im Besitz der „K. K. Gesellschaft der Musikfreunde" in Wien; ich verdanke eine Abschrift der Güte des

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Im Mai 1858 wird Hebbel in Wien dem Großherzog Karl Alexander vorgestellt. Von ihm zur Aufführung der „Genoveva“ eingeladen, trifft er Ende Juni in Weimar ein. Er wird bei Hofe hoch gefeiert und erhält bei der Reprise seines beifällig aufgenommenen Dramas den Falkenorden. Dingelstedt stellt ihn im Neu-Weimar-Verein Liszt vor, der ihm „äußerst herzlich“ entgegenkommt. Auf der Altenburg, im Kreise Liszts und seiner Damen, von denen besonders die junge Prinzessin in der Eigenart ihrer Schönheit und ihres Geistes tiefen Eindruck auf ihn machte, verlebte er die angeregtesten Abende. Ein Bild von festlichem Abend blieb ihm vor dem inneren Auge stehen, so scharf, so plastisch, daß es im Gedicht sich niederschlug: Liszt am Klavier, ungarische Rhapsodien spielend, neben ihm in russischer Nationaltracht die Prinzessin, ihm die Noten wendend.

Ein goldnes Netz im vollen dunklen Haar,
Dazu die Troddel, fremd und wunderbar,
Mit Augen, die mich einst zu reinstem Glück
Begrüßt auf Perugino's schönstem Stück,
Als ich in Rom vor seiner Tafel stand
Und Mond- und Sonnenstrahl zugleich empfand:
So schlägst Du hier dem Meister still und stumm
Am Instrument die heil'gen Blätter um,
Der, Herr und Sklav des Tones, längst die Welt
Und nun auch mich in seinen Banden hält.
Zwar horchst Du selbst, doch rührst Du dann und wann,
Wie weihend, ihm die wilden Locken an:
Da ist's, als ob er zwiefach Funken sprüht,
Und zwiefach zünden sie mir im Gemüt!
— — —

Nächst der Huld des großherzoglichen Hauses sind die Beziehungen zu Liszt unzweifelhaft das wichtigste Ergebnis von Hebbels erster Weimarer Reise. Sie entwickeln sich bei aufrichtiger, wechselseitiger Wertschätzung rasch zu herzlichster Sympathie. Am 3. Juli 1858 schon schreibt Hebbel seiner Gattin von Liszt als von einem „durch und durch noblen Menschen“,

Archivars Herrn Dr. E. Mandyczewski. Leider ist der Adressat des Briefes nicht genannt. Er ist überschrieben „Lieber Gustav!“ und endet mit den Worten „Anbei ein Brief für Herrn Hebbel, dessen Adresse ich vergessen habe.“ Man schließt auf Gustav Heine als Empfänger. Unmöglich ist das nicht; denn Hebbel hat Gustav Heine, den er einmal in einem Brief erwähnt, flüchtig gekannt. Aber es ist auch nicht sicher erweislich. Vielleicht kann hier die Musikwissenschaft der Hebbelforschung zu Hilfe kommen. Aller Wahrscheinlichkeit nach würde in diesem Gustav der bisher unbekannte Mittler zwischen Hebbel und Rubinstein gefunden sein. Inzwischen lehrt uns die Schlußnotiz des Briefes mindestens so viel, daß zwischen beiden Briefe gewechselt sind; bisher wußten wir nicht einmal das. Es ist danach nicht ausgeschlossen, daß eines Tages weiteres, briefliches Material sich findet.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

der ihm sehr lieb geworden sei. Er bewertete zudem, ohne über den Komponisten ein Urteil sich zu erlauben, den Schriftsteller Liszt, dessen Arbeiten ihm nun nahetraten, ungemein hoch. In seinen Briefen an die Prinzessin Wittgenstein — diese Briefe sind vermöge ihrer ritterlichen Anmut wohl die liebenswürdigsten, die Hebbel je geschrieben — rühmt er am „Chopin" die Kunst der Charakteristik, an den Abhandlungen über „Tannhäuser" und „Lohengrin" glänzende Darstellungsmittel;[1]) von den „Zigeunern" heißt es, das Werk funkele und blitze auf jeder Seite. Liszt seinerseits las mit Vorliebe Hebbels Gedichte vor. Hüben und drüben blieb die menschliche, wie die künstlerische Teilnahme gleich rege. Es ist wenig bekannt, daß nach dem Ausbruch des Zwistes zwischen Dingelstedt und Liszt Hebbel, der im September 1859 wieder nach Weimar kam, die beiden miteinander auszusöhnen suchte;[2]) daß er es war, der für die nächsten Jahre wenigstens einen Modus vivendi herstellte. Als im Dezember desselben Jahres Liszt seinen Sohn Daniel verloren hatte, der in Hebbels Haus in Wien ein gerngesehener Gast gewesen, fehlte Hebbel unter den Kondolenten nicht. Im Oktober 1860 finden wir Liszt gelegentlich eines Wiener Aufenthaltes bei Hebbel zu Besuch. Hinwiederum wohnte Hebbel, als er im Januar 1861 zur Aufführung der beiden ersten Teile seiner „Nibelungen"-Trilogie nach Weimar ging, bei Liszt auf der Altenburg, die damals von der Fürstin freilich schon verlassen war. Liszt legte es auf Hebbels Ersuchen dem Großherzog von Weimar nahe, direkt an den Kaiser sich zu wenden, um für Christine Hebbel, die bei der für den Mai geplanten Gesamtaufführung der Trilogie als Gast die weiblichen Hauptrollen Brunhild und Kriemhild spielen sollte, den sonst unerreichbaren Urlaub zu erwirken. Das aber war auch der letzte Dienst, den Liszt Hebbel leistete; die Aufführung selbst hat er nicht mehr gesehen. Er brach seine Weimarer Zelte endgültig ab und folgte der Fürstin nach Rom. Damit war, wie so manches andere, auch das Band zwischen Liszt und Hebbel zerrissen. Gleichwohl hat Hebbel während der kurzen Spanne Zeit, die ihm

[1]) Brief an die Prinzessin aus Wien vom 24. August 1858: „Er (Liszt) gebietet über glänzende Darstellungsmittel und schöpft, wie das ja auch nicht anders sein kann, da alle Künste nur Ausläufer derselben Urkraft sind und ich selbst z. B. immer Musik höre, wenn ich an einer bedeutenden Scene arbeite, aus einem unergründlichen poetischen Born."

[2]) Brief an Christine aus Weimar vom 5. September 1859: „Gestern Abend gelang es mir, Dingelstedt und Liszt wieder zusammenzubringen; hätte ich geahnt, daß sie Beide hier seien, wäre ich gar nicht gekommen, nun aber habe ich ein Werk vollbracht, wie Johanna von Orléans, als sie den Herzog von Burgund und König Karl miteinander versöhnte. Heute fahren sie mit mir, wenn das Wetter nicht Einspruch thut, nach Eisenach auf die Wartburg; da denke ich sie noch enger miteinander zu verkitten."

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

zu leben noch vergönnt war, Liszts fernere Schicksale mit lebhaftem Interesse verfolgt.

Etwas von der Freundschaft, die Hebbel mit Liszt verband, war auch auf dessen Tochter und ihren Gatten übergegangen. Die Kunde von der Übersetzung der „Maria Magdalene" hatte Hebbel höchlich erfreut; er hatte sie, kaum empfangen, sogleich nach Wien an Christine weitergegeben. Die Übersetzerin selbst zu erraten, konnte ihm, obwohl sie sich ihm zu entziehen suchte, als einem mit den Verhältnissen Vertrauten unmöglich schwer fallen; die Andeutung der Prinzessin, es handle sich um eine ihr befreundete Dame, genügte schon zur Lösung des Rätsels. Hebbel hat Cosima von Bülow dann wiederholt bewiesen, daß er sie und ihr Urteil gar wohl zu schätzen wisse. Als im Frühjahr 1860 das Ehepaar Bülow in Wien weilte, überreichte Hebbel bei seiner Aufwartung im Hotel Frau von Bülow sein soeben erschienenes Epos „Mutter und Kind" mit persönlicher Dedikation. Im Januar 1861 traf er auf der Altenburg wiederum mit Cosima von Bülow zusammen. Der Vorstellung der „Nibelungen" am 31. Januar freilich wohnte sie nicht bei, da sie, ernstlich erkrankt, nach Berlin, ihrem ständigen Wohnsitz, zurückkehren mußte. Gekannt aber hat sie der Dichtung erste Teile, und daß sie brieflich sehr anerkennend zu Hebbel sich aussprach, geht aus seiner uns erhaltenen Antwort vom 8. Februar 1861 hervor: „Gnädige Frau! Lassen Sie mich Ihnen vis-à-vis wiederholen, was ich gestern Abend die Ehre hatte, Ihrem Herrn Gemahl bei seiner Durchreise mündlich zu sagen. Ihr liebenswürdiger Brief über die erste Abteilung meiner Nibelungen-Trilogie läßt sich nur dadurch beantworten, daß ich Ihnen auch die zweite schicke." Und Hebbel übersendet Kriemhilds Rache in dem einzigen ihm verfügbaren Manuskript. Nie hätte Hebbel so gehandelt, wo er nicht ehrte und auf tieferes Verständnis hoffte. Andererseits bleibt es bedeutsam, daß Richard Wagners spätere Gattin reifen Urteils Hebbel und sogar seinen „Nibelungen" Gerechtigkeit widerfahren ließ. Bedeutsam eben darum, weil dieser ganzen Weimarer intellektuellen Jugend, die einst um Liszt als ihren geistigen Mittelpunkt sich geschart hatte, die Gerechtigkeit gegen Hebbel später so gründlich abhanden kam. Seltsam! Überall läßt sich da — und wir werden das bei Hans von Bülow und im Einzelnen besonders bei Peter Cornelius nachweisen — die gleiche Entwickelung, der gleiche Umschwung des Urteils verfolgen: die Hebbelverehrung dieser jungen Künstler findet ihr Ende oder flaut ab unter dem persönlichen Einfluß des Mannes, auf dessen überragende Bedeutung Hebbel selbst entscheidend erst durch seine Berührung mit Weimar und dem Liszt-Wittgensteinschen Kreis hingewiesen wurde: unter dem Einfluß Richard Wagners.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Das Zerwürfnis zwischen Liszt und Dingelstedt ging bekanntlich zurück auf die unverdient brutale Ablehnung der weimarischen Uraufführung von Peter Cornelius' Oper „Der Barbier von Bagdad" (15. Dezember 1858). Auf Dingelstedtische Kabalen führte Liszt, und nicht mit Unrecht, die Mißhandlung seines Schülers und Schützlings durch das Publikum zurück. Man weiß: diese Vorgänge und Zustände in erster Reihe veranlaßten Liszt, schließlich Weimar den Rücken zu kehren. Lange vor ihm ging Peter Cornelius; Januar 1859 schon verläßt er Weimar, begibt sich nach Mainz, seiner Vaterstadt, und kommt im April in Wien an. Am 15. April meldet Hebbel der Prinzessin Cornelius' Eintreffen; er werde sich freuen, ihn oft bei sich zu sehen.

Cornelius hatte Hebbel in Weimar durch Liszt kennen gelernt; von Liszt hatte der damals Vierunddreißigjährige die Verehrung für Hebbel als etwas Selbstverständliches überkommen. Nun er in Wien, ist der Besuch bei Hebbel sein erster Gedanke. „Hebbel," schreibt er dann an Liszt, „ist gewiß ein ebenso trefflicher Mensch als Dichter, ich habe ihn ganz lieb. Das soll mein Stammhaus sein." Daß der nun rege Verkehr im Hause Hebbels Cornelius, zumal in einer Zeit harten Ringens um des Lebens Notdurft, über ein oft drückendes Gefühl der Vereinsamung nicht ganz hinweghalf, ist nur zu begreiflich; es fehlte eben diesen Beziehungen bei der Verschiedenheit des Alters und der Lebensstellung vor allem die Gegenseitigkeit des geistigen Gebens und Empfangens. Die hohen intellektuellen Segnungen der fördernden Zuneigung Hebbels hat Cornelius seinerseits darum nicht unterschätzt. Im Gegenteil! Gerade aus dem Gefühl inniger Dankbarkeit heraus findet er in seinen noch immer nicht nach Gebühr bekannten Briefen oft schlechthin wundervolle Worte über Hebbel, den Menschen und Poeten. So nennt er ihn in einem Brief vom 24. September 1859 an die Prinzessin einen „Granitvorsprung, der in den wilden Strom der Zeiten hineinragt". „Jetzt stehe ich noch befangen vor dieser dämonischen Natur, und das Geländer, das mich hier vor dem Schwindel sichert, ist eben wieder das feste Bewußtsein einer naiven ... Zuneigung und Verehrung für diesen Genius." Dann aber, sichtlich bereits vertraut mit Hebbels Schwächen, seiner jähen Empfindlichkeit, seinem brüsk aufbrausenden Wesen, fügt Cornelius wie ahnungsvoll hinzu: „Wenn ich es nicht einmal durch eine Ungeschicklichkeit mit ihm verderbe, wird mich die Berührung mit ihm magnetisch anziehen. Ich will vorsichtig sein, aber was hilft das? Ich will ihn also vor allen Dingen lieb haben, das hilft alles."

Aber es half nichts; vierzehn Tage nach diesem Brief haben wir den ersten Zwist zwischen Hebbel und Cornelius. Die Gründe sind durchaus bagatellhaft. Es handelt sich um geringfügige Vergeßlichkeiten des etwas

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

zerstreuten Cornelius. Hebbel genügen sie, Cornelius nicht nur empfindlich zu verletzen, sondern ihm auch in einem sichtlich verärgerten Schreiben an die frühere Prinzessin Wittgenstein, die nun jungvermählte Fürstin Hohenlohe, — um sie übrigens dreht sich der Streit — „den großen Stil des Lebens bei all seinen guten Eigenschaften“ abzusprechen. Wo aber Cornelius sich ungerecht behandelt fühlt, da gibt er nicht nach. Fast ein Jahr sehen die beiden einander nicht mehr, und als der Zufall sie wieder zusammenführt, ist Hebbel, durch den Bruch mit Emil Kuh, dem ihm liebsten seiner jungen Freunde, ins Mark des Lebens getroffen und tief verbittert, der alte nicht mehr. Im September 1860 treffen Hebbel und Cornelius sich auf der Straße. Hebbel entschuldigt sich, der frühere Verkehr hebt neu an. Aber schon bei Cornelius' erstem Besuch kommt es zu unerquicklichen religiösen Debatten. Wir wissen: Cornelius war ein strenggläubiger Katholik; sein Glaube aber von jener seltenen und herrlichen Art, die, den ganzen Menschen durchdringend, mit höchster und freiester Sittlichkeit von selbst identisch wird. Hebbel aber war über jeden Kirchenglauben längst hinausgewachsen; seinem „Pantragismus“ liegt nichts ferner als der Glaube an einen persönlichen Gott. Es mochte Hebbel die gläubig freiwillige Selbstbeschränkung des Cornelius wohl als eine Art Beschränktheit empfinden. In diesem Punkt wiederum läßt sich Cornelius, seinen Überzeugungen ein tapferer Kämpe, auch „durch das erregende, schüttelnde Andrängen übermächtiger Naturen nicht zum Wanken bringen“. Mit gelassener Entschiedenheit erklärt er, er sei und bleibe katholisch und wolle an seiner heiligen Kirche festhalten. Kein Zweifel! Wenn Hebbels Verhältnis zu Cornelius nie rein, nie restlos aufging, so trug die klaffende Divergenz der Weltanschauungen nicht wenig dazu bei.

Oktober 1860 weilte Liszt in Wien; auf seine Bitten erklärte Hebbel sich bereit, ihm aus den „Nibelungen“ vorzulesen. Der Abend dieser Vorlesung im Hause Hebbels, für die Liszt seinen Dank am Klavier abtrug, bedeutet einen Höhepunkt in Cornelius' Leben. In dem schönen Gedicht, das er Hebbel zueignete, spiegelt sich rein der tiefe Eindruck, der ihm wurde:

An Friedrich Hebbel.

Nachdem uns Hebbel seine Nibelungen gelesen.

— — — — — —

Die Nibelungen! Glaube nicht, ich will
Dir auf ein Schönstes etwas Schönres sagen!
O nein, ich weiß im Innern ernst und still
Den tiefsten Dank dir mählich abzutragen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Nur eines bät' ich, dürft ich hochbeglückt
Die Blüten sammeln auf dem Bergeskamme,
Die du im Lauf zertratst, als du gepflückt
Im Hochwald frisches Laub an altem Stamme.

O welch ein Abend! Und dazu der Liszt!
Und kommt zu spät ganz wie der Zeus zum Dichter!
Nun, wer wie er zu früh gekommen ist,
Mißt nicht die Zeit wie Werkeltagsgesichter.
Und setzt sich an Dein Ahorn-Instrument,
Formt eine Welt aus der beschränkten Gamme,
Daß neu der Baum im Lenzentzücken brennt
Vom frischen Laub an seinem alten Stamme.

Dann aber in herzhaftem Rückgreifen auf die religiöse Streitfrage die letzte Strophe:

Wahrhaftig, lebt' ich also Tag um Tag,
Mir wär's zu viel, ich stürbe übermorgen,
Aus Neugier bloß, auf daß ich schauen mag,
Was Gott für Lust uns drüben wird besorgen!
Denn sicher weiß ich, dies hat keinen Schluß.
Ich glaub ans Märchen von der alten Amme,
Ich glaub ans Kreuz, das reich uns blühen muß,
Ein ewig frisches Laub am alten Stamme.

Als Peter Cornelius diese von höchster Verehrung für Hebbel getragenen Strophen dichtete, wußte er noch nichts von den trüben Erfahrungen, die Hebbel mit Kuh und bald darauf auch mit Kuhs Freund, dem Musiker Karl Debrois van Bruyck gemacht hatte. Erst als er, ein nicht minder begeisterter Zuhörer, im Januar 1861 auch der Vorlesung des Schlußteils der Trilogie „Kriemhilds Rache" beiwohnen durfte, erfuhr er davon. „Denke Dir," schreibt er seinem Freunde Köhler in Weimar, „daß ihn zwei langjährige Anhänger, Kuh und van Bruyck, verlassen haben! So fühle ich mich als einen für zwei und glaub' es in jeder Hinsicht erfüllen zu können." Und noch im Juni, da seine eigenen Beziehungen zu Hebbel bereits wieder auf der Schneide des Messers standen, erklärt er dem Bruder: „Ich werde nie ein Herr Kuh oder van Bruyck für ihn sein, die ihn jahrelang hätscheln und dann, wie sie sagen, mit ihm brechen ... Müßte ich einmal mit einem so reichen und edlen Geiste brechen, so fürchte ich, bliebe die Schuld völlig auf meiner Seite und welch eine traurige Berühmtheit, in Hebbels Lebensbeschreibung als Verunglimpfer eines Unsterblichen zu glänzen!" Das sind prächtige Worte, die es verdienen, zu Cornelius' Ehren aufbewahrt zu werden; Worte, die kein mit Hebbels damaligen Seelenzuständen Vertrauter ohne die tiefste Rührung lesen wird.

November 1860 trifft, recht ein Sturmvogel, Karl Tausig, der Pianist, Cornelius von Weimar her befreundet, in Wien ein; um seine mit heraus-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

fordernder Entschiedenheit ausschließlich Liszt kultivierenden Konzerte erhebt sich der erbittertste Kampf für und wider „die neue Schule". Inzwischen aber hatte diese bereits durch den geistesgewaltigsten ihrer Vertreter ein bezwingendes Machtwort gesprochen; durch alle Briefe Cornelius' klingt es auf, ihn bannend, bezwingend, völlig ihn absorbierend: „Tristan"! Und entfernter, doch nicht minder deutlich: „Rheingold", „Ring des Nibelungen"! Und nun, im Mai 1861, kommt Richard Wagner selbst. Inmitten stürmenden Beifalls hört er zum ersten Mal seinen „Lohengrin"; Cornelius und Tausig, seinen täglichen Begleitern, spielt und singt er persönlich den „Tristan" vor. Cornelius ist fasziniert, wie vordem schon vom Werk, so nun aufs neue vom Menschen. Und er erwacht aus seinem Rausch erst, als Wagner und nach ihm Tausig Wien verlassen haben. Da mag denn freilich vorübergehend Hebbel zurückgetreten sein; Cornelius' Verehrung für ihn hat sich darum nicht verringert. Hebbel und Wagner gehen um diese Zeit in Cornelius' Herzen ebenso friedlich neben einander her, wie Hebbel-Zitate und Wagner-Enthusiasmus in seinen Briefen sich vertragen müssen. Hatte er doch vor kurzem noch im Gedicht gejubelt, daß „der größte Künstler" und „der größte Dichter dieser Zeit" gleichzeitig ihm befreundet seien. Diese Rechnung freilich hatte er ohne die Wirte gemacht. Zween solchen Herren, wie Hebbel und Wagner, so ausgesprochenen Imperatoren der Freundschaft, gleichzeitig zu dienen, wäre schon bei normalen Umständen schier unmöglich gewesen. Diese beiden aber standen sich überdies persönlich wie künstlerisch bereits schroff antipodisch gegenüber. Hebbel ist der unduldsamere. Nicht gewillt, einen Freund Wagners den seinen zu nennen, löst er wortlos sich von Cornelius. Das Unrecht, das diesem damit geschah, wird in seiner Schwere nachdrücklich klar, wenn wir Cornelius dem Bruder berichten hören: „Ich bin seit Wagners Abreise ausschließlich mit Kompositionen Hebbelscher Gedichte beschäftigt". Tatsächlich hatte gerade zu der Zeit, da Hebbel mit ihm brach, Cornelius all sein Können und all seine Liebe in den Dienst der Muse Hebbels gestellt; im Mai und Juni 1861 ist die Mehrzahl von Cornelius' Vertonungen Hebbelscher Gedichte [1]) entstanden. Da wird es denn mehr als begreiflich, daß nun Cornelius, tief verletzt, auch seinerseits endgültig von Hebbel sich abkehrt; begreiflich ferner, daß nun sein Groll

[1]) Es sind dies nach der Gesamtausgabe der „Musikalischen Werke" (Leipzig, Breitkopf & Härtel) die Nummern 59 „Dämmerempfindung", 60 „Auf ein schlummerndes Kind", 61 „Auf eine Unbekannte". Dieses sind einstimmige Lieder. — Ferner die Duette (Gesamtausgabe II) No. 14 „Liebesprobe", 15 „Ich und Du", 16 „Der beste Liebesbrief". — Im Oktober 1862 folgen noch No. 62 „Abendgefühl" (zweite Fassung No. 63 im November 1863) und No. 64 „Reminiszenz". — Den Abschluß bildet das „Requiem", für gemischten Chor; erste Fassung: Dezember 1863, zweite Fassung: Juli 1872.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

gegen den Menschen Hebbel die deutliche Tendenz zeigt, auf die Wertung des Dichters abzufärben.

Der kritische Umschwung erfolgt im Zeichen und, wie sicher anzunehmen, auch unter dem Einfluß Richard Wagners. Im August kommt Wagner wieder nach Wien. Treulich steht Cornelius ihm in den qualvollen Zeiten des Ringens um die „Tristan"-Aufführung zur Seite. Aus der sympathischen Bekanntschaft wird nun innige Freundschaft. Wie sie sich entwickelt, Wagner von Paris Cornelius das „Du" anbietet, ihn zu gemeinsamer Lebensführung auffordert, apodiktisch ihn zur Vorlesung der Meistersinger-Dichtung nach Mainz zitiert und schließlich dem Widerstrebenden fast gewaltsam die gesicherte Lebensstellung in München aufzwingt, ist bekannt. Ausgeschlossen erscheint es bei der ganzen Art dieser Beziehungen, daß sich Cornelius in jenen Wiener Zeiten zu Wagner nicht über sein Verhältnis zu Hebbel ausgesprochen habe; ausgeschlossen, daß Wagner über Hebbel Günstiges zu sagen fand. Und das mußte wirken. Hebbels höhnisch-abfällige Kritik der Wagner-Konzerte im Theater an der Wien ließ Cornelius dann entschlossen auf Wagners Seite treten. Die Wandlung seiner Stellung dokumentiert sich in einer völligen Verwerfung der Hebbelschen „Nibelungen", und zwar, unendlich bezeichnend: zugunsten des Wagnerschen „Ringes". Die „Nibelungen" gerade waren für Cornelius Hebbels Meisterwerk, seine „neunte Symphonie" gewesen. Nun er im April 1863 der einst vergötterten Dichtung erste Abteilung auf der Bühne der Burg vor sich sieht, läßt sie ihn kalt. Er übt eine scharfe, nicht stets zutreffende, stets aber sachliche Kritik an Dichtung und Darstellung. Und, ohne die kritische Inkommensurabilität der Schöpfer wie der Schöpfungen zu erfassen, reicht er „unter den heut Schaffenden ohne Bedenken weitaus dem Wagner den Preis", Stoffe wie die „Nibelungen" ein für alle Male für das musikalische Drama Wagnerischer Art in Anspruch nehmend. So ausgesprochen stärkt und vertieft sich in Cornelius die nächsten Jahre bei steter Fühlung mit Wagner die Opposition gegen Hebbels Dramatik, daß er, in München nun wohlbestallter Professor an der Königlichen Musikschule, angesichts der 1865 erschienenen, von Kuh besorgten ersten Gesamtausgabe von Hebbels Werken an Bertha Jung, seine Braut und spätere Gattin, schreibt: „Nun, auch hier Weltgeschichte, Weltgericht — man wird doch im ganzen wenig Erquickung an dieser zersetzenden, ätzenden Natur finden, und es wird kein neuer Schiller[1]) sein; ich selbst war eine Zeitlang von seinem Zauber befangen, doch heute glaube ich nicht, daß ich eines seiner Werke mit inniger Zufriedenheit aus der Hand legen könnte".

[1]) Mit sehr ähnlichen Worten hatte übrigens Cosima von Bülow in ihrer kritischen Einleitung Hebbel besprochen; auch sie stellt Schiller Hebbeln gegenüber.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Nun, man pflegt seine Braut nicht zu unterhalten von einem Poeten, dem man innerlich abgestorben ist. Und in der Tat! Ganz hat Cornelius geistig nie von Hebbel sich gelöst. Nach Hebbels Tode (13. Dez. 1863) ehrte Cornelius die Manen dieses Toten nach seiner vornehmen Art: „Ich habe zu stiller Feier sein Requiem — Seele, vergiß sie nicht, Seele, vergiß nicht die Toten — komponiert." Überhaupt hatte sich Cornelius' Kritik von je nur gegen Hebbels Dramatik gekehrt, seine Lyrik ist ihm immer lieb gewesen. Zu ihr steht er in einem ganz persönlichen Verhältnis. In den verschiedensten Lebenslagen stellen Gedichte von Hebbel ihm unwillkürlich sich als Stimmungsträger ein. Ja, deutlich läßt sich beobachten, wie, nachdem Wagner München verlassen, Hebbel erneut in Cornelius' Wertschätzung zu steigen beginnt. Selbst die „Nibelungen" werden gerechter behandelt. Entschieden rückt neben Wagner Hebbel wieder in die Front. Beide nebeneinander ruft er inmitten seiner Edda-Studien zu der nicht mehr vollendeten „Gunlöd" als Schutzpatrone an. März 1874 aber schreibt er Standhartner, dem Wiener Freunde: „Nun, wie ist es, habt Ihr bald die Krisis Eures Grillparzerfiebers überstanden? Wenn ich Euch Lebende wiedersehe, will ich mit Dir Arm in Arm zu Hebbels Grab wallfahrten. Ich habe im letzten Jahre zweimal die Maria Magdalena[1]) gesehen. Ach, welche Beethovenmusik des Geistes, welches Auge für die ungeheure Tragödie unseres Lebens, welcher markverzehrende Calcul! Zu dem Stück sollte man nach München reisen, wie zu einer Wagner-Aufführung".

Als im November 1860 Richard Wagner in Paris infolge der unmenschlichen Strapazen bei den Proben zu der später so schmählich mißhandelten „Tannhäuser"-Aufführung krank niedergebrochen war, sprach mit Empfehlungsbriefen von Liszt und Cornelius Friedrich Hebbel bei ihm vor. Natürlich mußte sein Besuch abgelehnt werden. Hebbel, der an Wagners Krankheit nicht glaubte, äußerte sich nach seiner Rückkehr mit Schärfe über dessen vermeintlichen Hochmut. Als dann im August 1861 Wagner wegen des „Tristan" nach Wien gekommen war, schnitten sich die beiden selbst bei öffentlichen Begegnungen. Kulke, der um diese Zeit Hebbel persönlich nahestand, und als Cornelius' Schüler in der Harmonielehre auch Wagner kennen gelernt hatte, wagte den Versuch, Hebbel und Wagner einander zu nähern. Er findet bei Wagner sogleich ein geneigtes Ohr;

[1]) Die „Maria Magdalene" schätzte Cornelius ganz besonders hoch; in einer „geklärten und potenzierten" Maria Magdalene hätte, wie er an Rosa von Milde schreibt, Hebbel seinen Gipfelpunkt finden müssen. Es scheint überhaupt, als habe, wohl von der Übersetzung durch Cosima v. Bülow her, inmitten der entschiedenen Hebbel-Verwerfung des Münchener Wagner-Kreises gerade dieses bürgerliche Trauerspiel eine ehrenvolle Ausnahmestellung eingenommen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

gern erklärt dieser sich bereit, Hebbel zu besuchen, und führt alsbald seinen Vorsatz aus. Diese erste Unterredung aber — sie währte zwei Stunden und wurde von Hebbel Kulke gegenüber als „höchst anregend" bezeichnet — blieb auch die einzige.[1]) Bei seinem Gegenbesuch traf Hebbel Wagner nicht zu Hause; dann, im Oktober, reiste Hebbel wegen des Verlages der „Nibelungen" zu Campe nach Hamburg. Auf der Durchreise in Berlin, im Hause Hans von Bülows, wurde er durch eine wenig taktvolle Äußerung des Schriftstellers J. L. Klein[2]) auf Wagners „Ring"-Dichtung als auf eine Konkurrenzleistung sozusagen mit der Nase gestoßen. Als dann, noch im Oktober 1863, Kulke dem soeben zurückgekehrten Dichter schrieb, Wagner habe Hebbels schleunige Abreise sehr bedauert, da er gern ihn einmal wieder besucht hätte — „Ich erzählte ihm von Ihren ‚Nibelungen' und er brennt vor Begierde, das Werk kennen zu lernen" —, da mag Hebbel, unter dem frischen Eindruck seines Berliner Erlebnisses, von diesem „brennenden" Wunsch schon nicht mehr angenehm berührt worden sein. Die persönlichen Beziehungen zwischen den beiden gelangen auf einen toten Punkt, noch ehe sie recht bestanden haben, und schon steigt grollend die Rivalität um die „Nibelungen" am Horizont empor.

Ein unbedingter Bewunderer Wagners ist Hebbel niemals gewesen. Aber im Gegensatz zu nicht wenigen seiner hervorragenden Zeitgenossen stand er der Produktion Wagners, soweit er sie kennen lernte — Hebbel starb schon 1863 — zunächst mit anerkennender Gerechtigkeit gegenüber. Wir wissen von Kulke, daß er den „Fliegenden Holländer" hochschätzte. Den „Tannhäuser" bezeichnet er in einem Brief aus Mainz an seine Gattin (1857) als „nicht ohne Verdienst". Im August 1858, also unmittelbar nach der Berührung mit dem Liszt-Wittgensteinschen Kreis, hört Hebbel zum ersten Male den „Lohengrin" an der Wiener Oper. „Der Eindruck", so schreibt er der Fürstin, „ist auf mich, wie auf meine Frau ein höchst ergreifender gewesen; auch ist der entschiedenste Erfolg über allen Zweifel erhaben." Und an Liszt: er sei bei der Aufführung leidenschaftlich erregt

[1]) Um was diese Unterredung u. a. sich gedreht haben muß, lehrt eine spätere Äußerung Wagners: „Der verstorbene Hebbel bezeichnete mir einmal im Gespräch die eigentümliche Gemeinheit des Wiener Komikers Nestroy damit, daß eine Rose, wenn dieser daran gerochen haben würde, jedenfalls stinken müßte." Danach also haben die Nestroyschen Parodieen der „Judith" und des „Tannhäuser" wohl eine Rolle in dem Gespräch gespielt.

[2]) Hebbel schildert die drastische Szene brieflich seinem Verleger Campe. Klein stürzt, kaum daß Hebbel das Zimmer betreten, auf ihn los mit den Worten: „Kennen Sie die ‚Nibelungen' von Richard Wagner? Die müssen Sie bewundern, ich sage: Sie müssen, das ist zum Niederknien und Fußküssen!" „Sie sind der Mann nicht, der mir vorzuschreiben hat, was ich bewundern soll", antwortete Hebbel und dreht dem Verdutzten den Rücken.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

gewesen; „Sie können sich über den Erfolg kaum mehr gefreut haben, als ich." Das klingt gewiß freundlich. Sehr bestimmte theoretische Vorbehalte Wagner gegenüber fehlen freilich in Hebbels Briefen nach Weimar von Anbeginn nicht; aber erst die „Nibelungen" fügen zu den ästhetischen Divergenzen das menschlich trennende Moment.

Wo der schaffende Genius einen Stoff gestaltend ergriff, da glaubt er auch die endgültige Form ihm gegeben zu haben. Diese Einseitigkeit ist sein Recht, darf ihm nicht verdacht werden. Wagner und Hebbel, beide stehen sie, und mit dem Recht der Größeren, ablehnend zu den Nibelungen-Dichtungen der Raupach, Geibel und Jordan. Aber auch zu einander stehen nun diese großen Ausschließlichen ablehnend, und das schon zu einer Zeit, da höchst wahrscheinlich einer des andern Dichtung noch gar nicht kannte. Mitte 1861 schon zieht Hebbel von Cornelius sich zurück. Januar 1862 stellt er in einem Brief an Campe „Geibels Marzipan und Wagners Krüppelholz" zusammen. März 1862 erscheinen Hebbels „Nibelungen" auf dem Büchermarkt. Da vom November 1862 bis März 1864 Wagner fast andauernd in Wien wohnt, sind die Antipoden auch räumlich aufeinander gerückt, und an Zwischenträgern hat es nicht gefehlt. Wagner hatte 1853 seine soeben vollendete „Ring"-Dichtung in nur 30 Exemplaren drucken und an seine Freunde verteilen lassen, um, wie er selbst ausspricht, sein Werk nicht als bloßes „Literaturprodukt" öffentlich besprochen zu sehen. Wenn er nun Ende 1862, obgleich diese sachlichen Bedenken unverändert fortbestehen, sein Werk der breiten Öffentlichkeit übergibt, so erblicke ich, unbeschadet der von Glasenapp als Grund angeführten Stimmung tiefer Resignation, den entscheidenden äußeren Anstoß dazu in dem Umstand, daß nunmehr, nach ihren Erfolgen in Weimar, Hebbels „Nibelungen" von Laube, sehr ungern freilich, zur Aufführung an der Burg angenommen waren. Ihnen stellt Wagner, eben damals ohne jede Hoffnung auf Vollendung der Komposition, seine „Ring"-Dichtung wenigstens als Buch und nicht ohne demonstrative Absicht gegenüber. Bestätigt wird diese Annahme durch jene Stelle im „Epilogischen Bericht" zum „Ring" (1863), in der Wagner seine „Nebenbuhler im Nibelungenfach", d. h. vor allen eben Hebbel, klipp und klar bezichtigt, sie hätten „den immerhin bedeutenden Stoff durch ihre zuvorkommende, eigene Behandlung desselben vor der Schmach" bewahren wollen, „daß er von einem Musiker dem deutschen Publikum vorgeführt werde". Stichhaltig ist der Vorwurf, Hebbel sei bewußt ihm zuvorgekommen, entschieden nicht. Mehr als die Tatsache ihres Daseins wußte Hebbel von Wagners „Ring"-Dichtung nicht; ihm ist von den 30 Exemplaren des Jahres 1853 sicher keines unter die Augen gekommen. Fünf lange Jahre (1855—60) währt, unterbrochen von Ausführung alter und Beginn neuer Entwürfe, Hebbels Arbeit an den „Nibelungen"; so schafft nicht, wer einem andern zuvorkommen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

will. Februar 1863 geht die erste Abteilung von Hebbels „Nibelungen“ erstmalig über die Bretter der Burg. Von Wagners erneut abfälligen Urteilen zeigen die Briefe des von ihm beeinflußten Peter Cornelius die getreuen Reflexe. So schreitet Hebbel zum Angriff; aus dem schwehlenden Zwist wird nun offene Feindschaft. Nicht ganz können wir vorübergehen an den unerquicklichen Dokumenten, die sie beiderseits zeitigt. Rückgreifend auf das erste der von Wagner um die Jahreswende im Theater an der Wien veranstalteten Konzerte veröffentlicht Hebbel anonym in Strodtmanns hamburgischer Kunstzeitschrift „Orion“ einen besonders mit der „Walküre“ sich befassenden Bericht. Vom Walkürenritt heißt es da, er sei ein höchst charakteristisches Musikstück; die materiellen Mittel freilich seien darin auf eine Weise verwertet, die noch weit über Spontini hinausgeht. „Ich selbst wage nicht zu entscheiden, ob die Musik mehr die Seele ergreift oder das Rückenmark schüttelt.“ Bissig heißt es weiter, es sei verwunderlich, daß Wagner Meyerbeer seine Schlittschuhbahnen und Sonnenaufgänge vorwerfe, da er selbst mit noch ganz anderen theatralischen Effekten arbeite. „Immerhin ist der ‚Walkürenritt‘ eine vortreffliche Ouvertüre zum Wiener Karneval. Das pfeift, zischt, klingelt, rauscht, stürmt ... und man wundert sich nur noch, daß man beim letzten Taktstrich nicht samt dem Komponisten und dem ganzen Theater in die Luft fliegt.“ Neun Jahre später — Hebbel war längst tot — gab Wagner seine Antwort auf diese weder von Ranküne noch von Trivialität freie Kritik Hebbels. „Man nehme“, so heißt es in dem Aufsatz „Über Schauspieler und Sänger“ (1872), „Hebbels ‚Nibelungen‘ zur Hand! Dieses mehrteilige Stück macht uns sofort den Eindruck einer Parodie des Nibelungenliedes, ungefähr in der Weise der Blumauerschen Travestie der Äneide. Der gebildete moderne Literat scheint hier offenbar die ihm so scheinende Groteske des mittelalterlichen Gedichts durch lächerliche Übertreibungen zu verhöhnen: seine Helden gehen hinter die Kulissen, verrichten dort eine monströse Heldentat und kommen dann auf die Bühne zurück, um im geringschätzigen Tone, wie etwa Herr v. Münchhausen über seine Abenteuer, darüber zu berichten. Da hier alle mitsprechenden Helden auf den gleichen Ton eingehen, somit sich gegenseitig eigentlich verhöhnen, ersieht man, daß die Schilderungen und Reden alle nur an das Publikum gerichtet sind, wie als ob jeder diesem sagen wollte, das Ganze sei doch nur eine Lumperei, worunter denn ebensowohl die Nibelungen als das deutsche Theater zu verstehen wäre“ usw.

Das geht über Hebbel weit hinaus. Hebbels Bericht bedeutet einen Hieb, Wagners Kritik einen Versuch der Vernichtung durch den tötenden Fluch der Lächerlichkeit. Hebbels Worte schädigten Wagners Werk niemals, Wagners Worte schädigen nachwirkend Hebbels Werk bis auf diesen Tag. Ich habe an anderer Stelle auf die Auswüchse ultrawagnerianischer

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Hebbel-Kritik verwiesen[1]) und möchte mich erneuter Polemik hier enthalten. Ein drastisches Beispiel nur! Der selbe Hans von Bülow, der als Jüngling Hebbel begeistert neben Wagner gefeiert hatte, schreibt als gereifter Mann und Hoftheaterkapellmeister im Mai 1878, sichtlich auf Grund der Krönung der Hebbelschen Nibelungen mit dem Schillerpreise, aus Hannover an Frau Jessie Laussot: „Hebbels Nibelungen heute zum ersten Male gesehen — recht unerquicklich im ganzen. War doch kein Poet, so wenig wie Gutzkow & Co. Taschentitan! Und das hat das Literatentum sich erdreistet, mit Richard Wagners Nibelungen zusammen, ja darüber zu stellen." Nun, das Literatentum von heute denkt anders. Es hat gelernt, daß große Künstler und Werke nur aus sich zu begreifen sind; daß die vergleichenden Gegenüberstellungen von Schöpfungen, die wie Hebbels und Wagners „Nibelungen" bei völliger Verschiedenheit der künstlerischen Mittel und der inneren Artung grundverschiedene Wirkungen anstreben, einen fruchtlosen kritischen Willkürakt darstellt. Daß solch ein Vergleich unzulässig ist just vom Standpunkt Wagners aus, dessen Dichtung erst in der Vermählung mit der Musik zu vollem Leben erwacht. Daß wir — man kennt das Wort Goethes — froh sein müssen, zwei solche Kerls gehabt zu haben. Daß wir also nicht mit Glasenapp Hebbel herabzusetzen haben, weil er bei Lebzeiten nicht freundlich zu Wagner stand; daß wir vielmehr verehrungsvoll vor Wagners Genius uns beugen und mit Chamberlain gleichwohl Hebbel geben können, was Hebbels ist.

Heute suchen wir vor allem mit der Gelassenheit historischer Betrachtung über die persönlichen Gegensätze hinaus auch die sachlichen zu verstehen. „Sie halten", so Hebbel im August 1858 über Wagner an die Fürstin Wittgenstein, „ja auch nur die Produktion, die ich nie angriff, nicht die Theorie fest." Die Theorie, d. h. Wagners ästhetische Schriften aus der Zürcher Zeit, hier lagen zweifellos die ursprünglichen Explosivstoffe vorbereitet. 1852, ein Jahr nach dem Erscheinen, hatte Hebbel bereits „Oper und Drama", und zwar mit „heftigem Unwillen", gelesen. Vergessen wir nicht: Hebbel und Wagner, diese Gleichaltrigen, beide Söhne des Jahres 1813, sind Gegensätze auch in ihrer geistigen Struktur. Hebbel Autodidakt, vom Leben fest zusammengeschmiedet, auch geistig damals längst in sich geschlossen; Wagner Feuerbach-Schüler, Revolutionär, in glühender Gärung begriffen. So spiegelt sich Wagner auch in jener programmatischen Schrift. Der künstlerische Instinkt reißt den kritischen Verstand an den Haaren dahin, wo er, voraufstürmend, ihn haben will; was als Ergebnis logischen Denkens erscheint, ist in Wahrheit intuitive Vorwegnahme einer starken, schöpferischen Begabung. Fest steht die Genialität der Grundideen.

[1]) Literarisches Echo 1908, Augustheft.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Welch eminenter Kulturgedanke, das „höchste gemeinsame Kunstwerk", fruchtbar geworden für die Gesamtentwickelung des Dramas und der deutschen Bühne! Wie anfechtbar einseitig aber entwickelt Wagner seine große Idee! Sie bedünkt ihn nicht eine, vielleicht höhere Möglichkeit vor anderen, sondern die einzige und ausschließliche. Mit dämonischer Selbstbesessenheit spricht Wagner bekanntlich den Einzelkünsten jedes Daseinsrecht ab, insoweit sie sich nicht in den Rahmen seines Gesamtkunstwerks einfügen lassen. In diesem Sinne, absolut gefaßt, bedeutet das Gesamtkunstwerk keine Bereicherung, sondern eine schwere Verarmung des geistigen Lebens der Nation. Was freilich ist uns heut neben Wagners gewaltigem Schaffen das ästhetische Programm? Auf Hebbel aber, den Zeitgenossen, der Wagners Höhe nicht mehr erlebte, mußte dies Programm in der Unbeirrbarkeit seiner weitgehenden Forderungen, bei unleugbarer Schwäche der Positionen und durchaus polemisch gefärbtem Vortrag notwendig ungünstig wirken. Hebbel erklärt den für geradezu gottverlassen, der „das Monstrum, das alle Kunstvermögen in sich vereinigt und die verschiedenen, voneinander gesonderten Künste überflüssig macht, als Inbegriff des höchsten, künstlerischen Individuums sich vorstellt".[1])

Auch das „musikalische Drama" war für Hebbel, der schon den „Tristan" nicht mehr kennen lernte, in Wagners akuter Formulierung ein durchaus anfechtbarer ästhetischer Begriff. Ihm entgeht nicht, daß jene Sehnsucht nach Erlösung im Ineinanderaufgehen, die Wagner, zur logischen Begründung des Begriffs des Musikdramas, der „vereinsamten" Poesie und Musik imputiert, bei den nun einmal verselbständigten Künsten nur sehr begrenzt besteht. Wagner verurteilt diese Künste, um die Notwendigkeit ihrer Verbindung gleichwohl zu erzwingen, in der Vereinzelung zu völliger Ohnmacht; er erreicht dies nur durch überenge Begrenzung des Ausdrucksvermögens ihrer Mittel. Die Tonsprache gilt ihm nur als Ausdruck des Gefühls, die Wortsprache nur als Ausdruck des Verstandes. Dem musikalischen Flügel dieser Einseitigkeit widerspricht Wagners eigenstes Schaffen. Die unglaubliche Unterschätzung der lebendigen Gefühlskraft des Wortes aber, das weder im Leben noch in der Dichtung nur toter Begriff ist, führt Wagner in höchst verhängnisvoller Konsequenz zur Verwerfung aller Wortdichtung überhaupt. Er verwirft sie zunächst, soweit sie auf dem Papier steht: die Lyrik und den Roman; er verwirft aber, und zwar besonders aggressiv, auch die „kalte und hochnäsige Dichtkunst des rezitierten Schauspiels". Konnte Hebbel, der dramatische Dichter, zu Ausführungen wie diesen nicht wohl Ja und Amen sagen, so mußte das

[1]) Emil Kuh, Biographie Friedrich Hebbels, II. Zweite Auflage, Seite 420.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

kritische Strafgericht, das Wagner — der Wagner der Zürcher Zeit; der spätere denkt in vielem anders — an Shakespeare, an Goethe, an Schiller vollzieht, wohl seine entschiedenste Mißbilligung finden.

Hebbel sagt einmal von sich, er habe, aller Klärung und Vertiefung ungeachtet, eine eigentlich neue Idee seit seinem zweiundzwanzigsten Lebensjahr kaum gehabt. Auf seine Anschauungen über die Musik trifft das durchaus zu. Hier findet der Fünfzigjährige an den Gedanken des Dreiundzwanzigjährigen kaum zu ändern. Der aber hatte ins Tagebuch geschrieben: „Während Dichtung und bildende Kunst das Allgemeine individualisieren, löst die Musik das Bestimmte in ein Allgemeines auf." Musik und Dichtung verhalten sich zu einander, wie das Allgemeine zum Besonderen: dies ist Hebbels stets und ständig wiederkehrende Meinung. Nach seiner eigensten Interpretation: die Musik, unfähig zu begrifflichem Ausdruck, bleibt auf die Sphäre des Gemütslebens beschränkt. Und die Sprache? „Jede Lebensregung des Geistes unverkürzt und unverdunkelt in sich aufzunehmen", ist ihre Aufgabe. Man sieht: Hebbel kommt Wagner erstaunlich nahe. Nun aber: während Wagner auf Grund eben der Begrenztheit der beiderseitigen Ausdrucksmittel über Poesie und Musik das Musikdrama als höhere Einheit ansetzt, fordert Hebbel aus genau dem gleichen Grunde und in dem Bestreben, der Poesie ihre selbständige Sonderexistenz zu erhalten, eine entschiedene und reinliche Scheidung. Diese gilt ihm nicht wie Wagner als Verurteilung beider Künste zur Ohnmacht, sondern gerade als Vorbedingung für die Entfaltung ihrer vollen Kraft, wohingegen er die Notwendigkeit ihrer Verschmelzung im Sinne Wagners, die ihm als Sprengung der dichterischen wie der musikalischen Form erscheint, entschieden bestreitet. Gäbe es eine notwendige höhere geistige Einheit zwischen Wort und Ton, so müßte auch ein reines Tonstück nach seinem Inhalt unzweideutig sich in Worten wiedergeben lassen. Das kann kein Mensch. Man sieht: im Prinzip ist Hebbel unzweifelhaft, was Wagner bestimmt verwirft: reiner Instrumentalist, absoluter Musiker. In der Praxis freilich ist er minder streng. Die als notwendig abgelehnte Verbindung von Poesie und Musik läßt er als möglich, als ersprießlich zu wechselseitiger Ergänzung, Steigerung, Beseelung wohl gelten. Das Lied hat er immer geliebt; erinnern wir uns dessen, was er Schumann über die Komposition seines „Nachtlied" schrieb, und daß er im Brief an Schumann auch die „Verschmelzung von Oper und Drama" „in ganz speziellen Fällen", nämlich dann zuließ, wenn es um „allgemeine Themata" sich handelt, daß er eben in diesem Sinne Schumann die Vertonung des „Moloch" nahelegte. Im ganzen neigt Hebbel unverkennbar dazu, die Musik als Dienerin der Dichtung unterzuordnen, in der Oper sie nur als Untermalung, als Stimmungsträgerin gelten zu lassen. So erklärt sich seine merkwürdige Vorliebe für das von

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wagner verworfene Melodram. Andererseits nimmt bei Wagner in praxi oft genug der Musiker den Dichter ins Schlepptau. Beide stehen sie im Bann des besonderen Wesens ihrer Schöpferbegabung. Und ganz überaus interessant ist, daß, wie Wagner in unhistorischer Skepsis gegen das „rezitierte Schauspiel" verharrt, so Hebbel, aller Zugeständnisse ungeachtet, ernste Zweifel an der Möglichkeit und Berechtigung der Oper ganz nie los geworden ist. „Die Oper bedeutet den entschiedensten Bruch mit der gemeinen Illusion und wirkt doch", diesen Satz schrieb Hebbel noch kurz vor seinem Tode nieder.

Wagner gilt uns heut als Gipfel und Erfüllung der Romantik. Romantisch in der Tat ist die Verschmelzung von Poesie und Musik zu höherer Einheit, die Idee der Regeneration des Lebens von der Kunst aus, der Kampf gegen den „Philister", bei Wagner gegen alle Afterkultur überhaupt. Romantisch ist Wagners Naturgefühl, die Tristan-Sehnsucht, die Hinneigung zum Mittelalter, zu katholisierender Symbolik. Romantisch vor allem ist die Entdeckung des „Reinmenschlichen" als des Worttondramas gegebenen Inhalts. Denn das Reinmenschliche, in Wagners Sinn das Gattungsgemäße, von aller staatlich-politischen, historischen, religiösen Konvention Losgelöste und nur im Gemütsleben des noch primitiven Menschen Lebendige, ist als dem alltäglich Menschlichen, gemein Wirklichen entgegengesetzt, mit dem „Romantischen" schlechthin identisch. So gefaßt, umschreibt es, über die Grenzen des Mythos freilich hinausgreifend, auch Sage, Märchen, Legende, überhaupt das „Wunderbare" als wichtigen Bestandteil einschließend, klar und tief das ureigentliche Stoffgebiet des musikalischen Dramas. Hebbel bestätigt diese Erkenntnis, nach ihrer positiven Seite, wie nach ihrer negativen, die die Verurteilung jedes musikalischen Verismus bedeutet. So viel, schreibt er im Tagebuch, sei an Wagners Theorie richtig, daß die Oper ihre Stoffe immer aus der Mythe entlehnen sollte; wenn ein Mann, den ein Schwan über den Ozean gezogen, singe, so wundere man sich nicht; einen Notar aber unter Rouladen einen Heiratskontrakt aufsetzen zu hören, sei schauderhaft. Protest erhebt Hebbel auch hier erst gegen die unverkennbare Einseitigkeit der Wagnerischen Schlußfolgerungen. Da für Wagner das Gesamtkunstwerk als Musikdrama die überhaupt einzig mögliche Kunst*form* darstellt, so bildet das Reinmenschliche den überhaupt einzig möglichen Kunst*inhalt*; alles andere ist ihm „Literatur", „künstliche Kunst". Ein „unübersehbares Konglomerat von historischen Vorfällen" nennt er z. B. das historische Drama. Sollte Hebbel, der in der Geschichte das Walten des sittlichen Weltgeistes in höchster Instanz erblickte, der im Bilde einer historischen Vergangenheit der Gegenwart den Spiegel vorhält, dem beistimmen? Erhebt sich nicht hier für uns alle die ernste Frage, ob der gewaltige Komplex der historischen,

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

sozialen, religiösen Probleme des wirklichen Lebens ausgeschaltet sein soll aus Kunst und Drama? So viel steht fest, wo Hebbel hier von Wagner sich trennt, da hat die Entwicklung ihm Recht gegeben; sie eröffnete, auch nach Wagner und nicht zuletzt auf Grund der von ihm verworfenen Stoffkreise, auch dem poetischen Drama neue Ausblicke und Möglichkeiten. Nach allem Gesagten dürften nun jene wichtigsten Briefstellen voll verstanden werden, in denen Hebbel die Grenzen zieht zwischen dem musikalischen und dem mit Recht als ebenbürtig ihm an die Seite gestellten poetischen Drama und hinweist auf die Verschiedenheit der Gesetze, denen beide unterworfen sind. Am 24. August 1858 schreibt er über den Lohengrin-Text an die Fürstin Wittgenstein: „Er ist, das Verhältnis zur Musik im Auge behalten, gewiß einer der allervortrefflichsten, aber die Aufgabe des Dramas fängt da erst an, wo er aufhört, und zwar im Einzelnen, in jedem Vers, wie im Ganzen, im Gesamtorganismus. Um nur das nächste hervorzuheben, so versteht sich in dem nämlichen Augenblick, wo der Lohengrin seiner Elsa das Fragen verbietet, für jedermann von selbst, daß sie fragen wird, der Dichter müßte aber aus der Frage etwas ganz Anderes als den Tod für sie resultieren lassen, wenn er nicht der Trivialität verfallen wollte, er dürfte auch das Verbot selbst nicht nackt und motivlos hinstellen, sondern Verwicklung und Auflösung müßten unendlich gesteigert und in gleichem Maße der Ausdruck in blitzende Farben getaucht werden. Der Musiker dagegen hat vollkommen Recht, wenn er sich die Sphäre so und nicht anders abgrenzt." Und vom 29. Januar 1859 an die Prinzessin Marie Wittgenstein: „Das poetische Drama, um es des Gegensatzes wegen so zu nennen, umfaßt den Menschen in seiner ganzen Totalität und in allen seinen Beziehungen zur Welt, das musikalische ist auf das Gemütsleben beschränkt, bringt dieses aber auch auf eine Weise zum Ausdruck, daß der Dichter verstummen muß ... Geradezu alles, was Shakespeare zur dramatischen Spitze der Jahrtausende macht, kann der Komponist nicht brauchen; er muß die ungeheuren Kunstwerke in die einfachen Novellen auflösen, aus denen sie hervorgingen, und tut wohl daran, wenn er nur nicht das, was die Welt zur Bewunderung und zum Erstaunen hinreißt, deshalb für überflüssig erklärt, weil es nicht in seinen Kreis paßt ... Der poetisch-dramatische Höhepunkt fällt nur in den seltensten Fällen mit dem musikalischen zusammen."

Der spätere Wagner ist des Zürchers schärfster Kritiker. Er selbst zeiht diesen der Vernachlässigung „der nötigen, kühlen Ruhe des Theoretikers", bezeichnet den Zustand, in dem er jenes schrieb, als „abnorm" und „fremdartig krankhaft bedrückt". Mit tiefer Selbsterkenntnis. Im Grunde ist die Attitüde des Ästhetikers Wagnern wesensfremd und unfroh anerzwungen. Wagner ist ein Schaffender, nur dies, nichts als dies.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ganz anders Hebbel. Er ist als kritischer Dramaturg mindestens ebenso groß, wie als Poet. Er besitzt jene durchdringende Kraft des Denkens, die Wagners loderndem Temperament abging. Darum: so gewaltig an Wirkungskraft und seelischem Bildungswert Wagners Werk dem Hebbels überlegen ist, so unbedingt ist als kritisches Genie Hebbel Wagnern über. Ein zweischneidiges Lob für den Dichter, dessen Schaffen durch seine ungeheure Bewußtheit nicht selten empfindlich geschädigt wird. Diesem Hebbel entging keine Schwäche der Wagnerischen Ästhetik. Insoweit er den absoluten Wert ihr abspricht, können wir Heutigen ihm schlechterdings nur beipflichten. Daß sie eben Wagners Werk und Wesen uns durchleuchtet, bleibt ihr hoher Wert. So mag sie uns als die in ihrer Unbedingtheit grandiose Selbstbejahung eines Gewaltigen erscheinen. Die Selbstbejahung empfand Hebbel scharf; zur Aufstellung eines solchen Programms schien ihm der Dichterkomponist des „Lohengrin“ noch keineswegs berechtigt. Wieder stoßen wir hier auf einen kritischen Punkt, wo sachliche Gegnerschaft umschlug in persönliche. Hebbel und Wagner — wo sie gegeneinandergehen, schlägt Stahl an Stein. Daß alsdann Funken stieben, wird in seiner Selbstverständlichkeit den Einsichtigen weder wundernehmen noch entrüsten.

Hanslick leitet Hebbels „durchaus unmusikaliche Natur“ u. a. her „aus seinen Gedichten, in welchen so wenig Wert auf Wohlklang gelegt wird.“ Er hat auch hier das Malheur, sich zu irren. Allerdings betrachtet Hebbel, im Gegensatz beispielsweise zu Geibel, das Musikalische in der Lyrik nicht als primäres Element. Er „baut“ keine „schönen“ Verse. „Eine musicalische Sprache“, sagt er, „und eine geistreiche Musik würden, wenn sie nämlich nur das und nicht zugleich auch etwas Anderes wären, Beide ihren Zweck verfehlen.“ Höher als die äußere Form stand ihm das Wesentliche: Tiefe und unbedingte Ehrlichkeit des Empfindens; stand ihm die innere Form: Plastik des Ausdrucks, Straffheit und Konsequenz der Durchführung. Dissonanzen fehlen in Hebbels Lyrik nicht. Aber, arbeitet nicht auch der moderne Musiker kühnlich da mit der Dissonanz, wo sie ihm charakteristisch scheint? Gerade vermöge charakteristischer Dissonanzen wird Hebbels Lyrik so unglatt, so herbe und männlich. Herbigkeit aber ist an edlem Wein dem Kenner oft nur ein Reiz mehr. So empfanden Schumann und Cornelius Hebbels Lyrik; Brahms und Hugo Wolf treten zu ihnen, und, um von Heutigen nur sehr wenige zu nennen, Hausegger und Chelius. Vor allem aber sei aufs entschiedenste betont: wenn Hebbel in seiner Lyrik musikalische Wirkungen nicht an erster Stelle erstrebt, so heißt das keineswegs, daß er sie nicht zu erreichen wußte oder gegen

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

sie gleichgültig war. Kulke erzählt uns, wie Hebbel nicht müde wurde, die ersten Zeilen des Gedichts „Das Opfer des Frühlings“: „Sah ich je ein Blau, wie droben klar und voll den Himmel schmückt“ herzusagen und immer wieder auf die Schönheit des Wechsels dieser Vokale zu verweisen. Tatsächlich finden sich denn auch in Hebbels Lyrik eine Reihe von Gedichten, die, was Wohllaut und Schönheit des Rhythmus anbelangt, zu den hervorragendsten in deutscher Sprache zählen; dahin gehören z. B. „Nachtlied“, „Abendgefühl“, „Requiem“. Erleben wir es doch heute, wie gerade die um Stefan George, diese Gemmenschneider und Ziseleure neudeutscher Lyrik, diese fanatischen Ästheten, denen Klang, Rhythmus, Form alles ist, Hebbels Lyrik auf den Schild erheben; wie ein Hugo v. Hofmannsthal an einem Gedicht Hebbels das Wesen des Symbols und damit des Poetischen überhaupt entwickelt. Aber weiter! Eine von mir angestellte Untersuchung über das Musikalische in Hebbels Dramatik ergab als erstaunliches Resultat die Tatsache, daß in fast jedem seiner Stücke der Dichter die Musik zu Hilfe ruft. Sie alle geben eigentlich dem Komponisten zu tun. Und seltsam genug bedünkt es mich, daß von Neueren vor Schillings, der als erster ernsthaft den Weg zu Hebbels Dramatik fand, nur d'Albert, einer Anregung Peter Cornelius' folgend, den „Rubin“ entdeckte. Man mißverstehe mich nicht! Nicht etwa, daß man Hebbels Dramen „veropere“, rege ich an; damit könnte man, wie Schumanns Beispiel lehrt, nur gründlich scheitern. Nein, man gebe dem Dichter da Musik und die Musik, wo und wie er selbst sie fordert. Gut trifft es sich in diesem Sinne, daß jenes Drama, in dem das musikalische Element vielleicht am stärksten zutage tritt, zugleich auch an dramatischer Schlagkraft in erster Reihe steht: „Herodes und Mariamne.“ Wer schreibt zu diesem Werk die Ouvertüre, wer gibt uns die Musik zum Erscheinen der Heiligen drei Könige und vor allem zu dem im deutschen Drama einsam hoch ragenden Tanzfest der Mariamne? Will man Größe des Stils? Fürwahr, hier ist sie. Ungebrochene antike Leidenschaft bei hochdifferenziertem, modernem Empfinden, eigenartig exotische Klangwirkungen? Hier sind sie. Oskar Wilde's perverse Pantherkatze in allen Ehren; lieber ist mir denn doch Hebbels Löwin Mariamne. Wohl möchte ich deutsche Musik hören zu dem Tanz, von dem zu Herodes Salome sagt:

„Nein, niemals werd' ich diesen Tanz vergessen,
Bei dem sie nach dem Takte der Musik
Den Boden stampft', als wüßte sie's gewiß,
Daß du darunter lagest . . .“

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

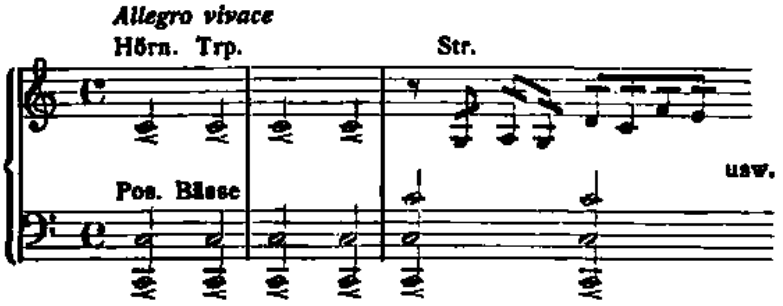
ZU RICHARD WAGNERS „LIEBESVERBOT“

von Dr. Eugen Schmitz-Starnberg

Zu der von Edgar Istel im achten Wagnerheft der „Musik“ veröffentlichten Studie über Wagners „Liebesverbot“ möchte ich im Folgenden einige kurze, den ersten Akt des Werkes betreffende Ergänzungen bringen. Zwar orientiert Istels verdienstvolle Arbeit in durchaus ausreichender Weise über die bisher wenig gekannte Jugendoper des Meisters, allein bei einem Werk von so großem Interesse ist schließlich jeder neue kleine Baustein zu seiner Kenntnis willkommen. In diesem Sinne veröffentliche ich hier die nachstehenden Notizen, die ich bei der Durchsicht der Originalpartitur für meine soeben erschienene kleine Wagner-Monographie (Quelle & Meyer, Leipzig 1909) niederschrieb.

No. 2. Introduktion.

Die Einleitungstakte dieses Tumult-Ensembles erinnern mit den wuchtigen Halbeschlägen der Bläser:



sehr deutlich an den Anfang des Revolutionschores im dritten Finale von Auber's „Stumme von Portici“ (vgl. Klavierauszug, Peters, Seite 196, letzte Zeile), deren Einfluß auf das „Liebesverbot“ textlich und musikalisch überhaupt ein sehr starker war. Ein frappantes weiteres Beispiel dafür werden wir alsbald kennen lernen. Das von Istel einstimmig mitgeteilte Auftrittsmotiv Claudios dürfte auch in der Art seiner orchestralen Einkleidung interessieren, die namentlich durch ihr düsteres Klangkolorit den zunehmenden Ernst der Situation kennzeichnet:



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Das Motiv wird die ganze Szene hindurch mit einer beinahe schon an die „Meistersinger“ gemahnenden Konsequenz festgehalten und thematisch verarbeitet. Dabei erfährt es namentlich in klanglich harmonischer Hinsicht manche bemerkenswerte Ausdrucksnuancierungen; so nimmt es z. B., als Claudio die gleichfalls gefangene Dorella erblickt („Dorella, wie, so treff' ich dich“), mit einer Wendung nach G-dur einen etwas sentimentalen Charakter an:



Der folgende Auftrag Claudios an seinen Freund, die Schwester Isabella um Hilfe anzurufen, gehört zu den schönsten, ausdrucksvollsten Partieen des Werkes. Besonders wirkungsvoll hebt sich hier der unbegleitete Sologesang von dem zarten Orchestervorspiel ab:

Allegro moderato



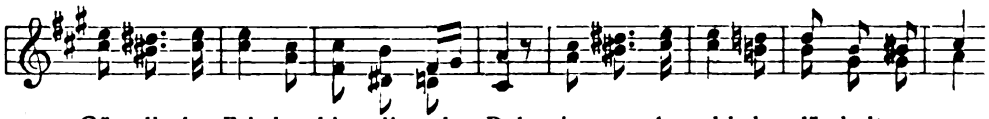
Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Daran schließt sich nun die ausdrucksvolle Kantilene „O eile, Freund, zu ihr dahin", die später, wie Istel nachweist, im zweiten Akt als stimmungsvolle leitmotivische Reminiszenz erscheint. Stilproben wie der vorstehenden gegenüber wird aber nun wohl die Mär von der ausnahmslosen „Frivolität" der „Liebesverbot"-Musik endgültig verstummen müssen.

No. 3. Duett.

Der Zwiegesang zwischen Isabella und Marianne, dessen virtuose Schlußkadenz Istel mitteilt, ist ein ächtes italienisches „Terzenduett" in der Art etwa der bekannten Nummern der Adalgisa und Norma in Bellini's Hauptwerk. Die Melodik:



bewegt sich in sehr breit getretenen Bahnen, ebenso wie der ziemlich banale Text.

No. 4. Duett.

Istel nennt diese Nummer „musikalisch sehr schwach" und enthält sich darum hier jedes Notenbeispiels. Das Urteil dürfte wohl etwas zu streng sein; zum mindesten sind einige stilistisch interessante Züge nicht zu verkennen. Das Hauptmotiv des Duetts freilich:



vermag mit seiner nichtssagenden Galanterie — das chevalereske Auftreten Luzios charakterisierend — keinen sonderlichen Eindruck zu erzielen. Sinnfälliger ist es in der folgenden, freilich auch nicht eben vornehmen Fassung:



Dagegen zeigt sich der ernste Dramatiker sofort wieder bei der Schilderung von Isabellas Empörung über Friedrichs ruchloses Gesetz. Ihr Leidenschaftsausbruch:



ist ganz der Beethovenschen Leonore abgelauscht. Bemerkenswert ist übrigens, daß bei Luzios Erwähnung von Friedrichs Liebesverbot:

Doch kennst du nicht ein neu Gesetz,
das Friedrichs Torheit ausersann,
wonach ein so geringer Fehl
bestraft wird mit dem Tod.

das bekannte Leitmotiv des Gesetzes nicht erscheint. Es ist das ein Zeichen, daß die leitmotivische Anlage eben doch noch nicht konsequent durchgeführt ist und

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

selbst bei wichtigen Momenten noch außer acht gelassen wird. Der weiterhin folgende Zwiegesang Luzios und Isabellas ist wieder ein interessantes Beispiel einer Auber-Reminiszenz; die kühne marschartige Melodik,



deren Charakter durch die straff rhythmisierte, akkordische Begleitung des vollen Orchesters noch gehoben erscheint, dürfte wohl unter dem Eindruck des berühmten „Vaterland-Duetts“ aus der „Stummen“ („Das teure Vaterland zu retten“) entstanden sein. Seitens Isabellas liegt dabei auch eine Parallele der Situation vor; Luzios durchaus abweichenden Empfindungen freilich wird der musikalische Ausdruck nicht im mindesten gerecht.

No. 5. Arie. Duett. Terzett. Ensemble.

Aus dieser Nummer seien zwei Melodieen zitiert, von denen die erste, aus dem Duett zwischen Brighella und Dorella, ein weiteres Beispiel für Wagners glückliche Beherrschung des Buffostils ist:



Die zweite am Schluß der Szene:



schlägt wieder jenen banalen „Volkston“ an, in dem bereits der Spottchor „Der deutsche Narr, auf, lacht ihn aus!“ gehalten war, und den man zu Unrecht für das stilistische Leitmotiv des ganzen Werkes hielt, solange man dieses nur vom Hörensagen kannte.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE BAYREUTHER FESTSPIELE 1909

von Georg Kaiser-Leipzig



Hier schließ' ich ein „Geheimnis" ein,
Da ruh' es viele hundert Jahr':
So lange es verwahrt der Stein,
Macht es der Welt sich offenbar.

Diese Worte enthielt die von Wagner bei der feierlichen Grundsteinlegung des Bayreuther Festspielhauses in den Grundstein eingeschlossene Kapsel. Das „Geheimnis" ist das Vermächtnis des Meisters an uns. In jahrzehntelangem Kampfe mit den widerlichsten Verhältnissen hat er das „Geheimnis" sich erworben, das Innewerden „der beispiellosen Verwirrung und Verwahrlosung des öffentlichen Kunstwesens" in Deutschland schärfte seinen Blick für die wahre Erkenntnis des Wesens deutscher Kunst und deutschen Geistes. Ein unerhört starker Glaube gehörte dazu, alle seine Kräfte für die Verwirklichung der Absicht aufzuwenden, dem deutschen Volke vom tiefsten innerlichen Wesen seines eigenen Geistes Kunde zu geben. In diesem starken Glauben an das Große und Herrliche im deutschen Geiste hat der Meister nur einen einzigen ebenbürtigen Genossen in Bismarck. Wie dieser große Staatsmann die politische Machtstellung Deutschlands schuf, so brachte gleichzeitig Richard Wagner dem deutschen Volke die Erkenntnis von der ganz einzigen Tiefe und Größe der deutschen Kunst. Der nationale Zusammenschluß von 1870 brachte ihm freilich erst die Möglichkeit, eine nationale künstlerische Institution zu schaffen. Sein ganzes Leben hat der Meister mit Entsagung und hohen Mühen erfüllt, um das schon früh gewonnene Wissen in lebendige Kraft umzusetzen; was schon Männer wie Gluck, Herder, Hoffmann und Weber ahnten, das durfte er erfüllen. Mit größter Energie verfolgte er die Erreichung seines Ideals, die Oper „zur Würde des wahren Dramas zu erheben"; es bedurfte aber noch weiterer Taten, um ein hehres Kunstwerk in künstlerischer Reine dem deutschen Volke zu vermitteln. Die deutsche Bühne war zu sehr von deutschfremden Erzeugnissen überschwemmt und das gesamte Theaterwesen so verwahrlost, daß des Meisters „Geheimnis" unmöglich hier dem Volke offenbar werden konnte. Wagner faßte deshalb die den meisten der Zeitgenossen unbegreifliche Idee, aus eigener Macht ein Theatergebäude zu errichten, „welches nachzuahmen der ganzen modernen Theaterwelt unmöglich bleiben muß". „Erst die höchste Reinheit im Verkehr eines Kunstwerks mit seinem Publikum kann die nötige Grundlage zu seiner edlen Popularität bilden" heißt es in der Schrift über Publikum und Popularität, und diese höchste Reinheit der Beziehungen zwischen Bühne und Hörern ist nur in einem Theater möglich, das keine industrielle Anstalt ist. Welche Kämpfe gekämpft, welche Niederlagen erlitten, welche Mühen ertragen, welche Arbeit getan werden mußte, wie niedrigste Gemeinheit, Haß und Mißgunst über den Meister herfielen, das läßt sich kaum in Worte fassen. Trotz allem: Das Werk geriet! Was wir da oben sehen auf dem lieblichen Hügel bei Bayreuth, das ist der zum steinernen Monument gewordene Wille, der unwandelbar zum Höchsten wirkende Geist des großen Künstlers. Der nannte seine Schöpfungen das Kunstwerk der Zukunft; mit

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

diesem steinernen Denkmal schuf uns sein künstlerischer Wille eine neue Kultur. Einer internationalen Zivilisation, wie sie in unseren Großstädten nicht immer zum Heile des Volkes sich ausbreitet, entfliehen wir auf eine köstliche Weile, um uns „fern von dem Pestgeruch der großen Stadt" in den Bann- und Zauberkreis einer hohen Kulturwelt zu begeben, um teilhaftig zu werden der erhebenden, unvergesslich tiefen Genüsse, mit denen der Meister die an seinem Tische Sitzenden und seinen Reden willig Horchenden beschenkt. Die viel mißdeuteten Worte, die Wagner nach der Aufführung des „Ringes" 1876 an das Publikum richtete: „Sie haben jetzt gesehen, was wir können, wollen Sie jetzt! Und wenn Sie wollen, so haben wir eine Kunst!" — diese mit der herrlichen Kraft eigenen Wertbewußtseins gesprochenen Worte sind den Wanderern, den echten Gralssuchern gewidmet; in Bayreuth, dem Ort des Heils, erleben wir die Kunst.

Kaiser Wilhelm I. sagte zum Meister, als er 1876 Bayreuth besuchte: „Ich habe nicht geglaubt, daß Sie es zustande bringen werden", und in deutschen Landen war allenthalben Zweifel am Gelingen des Werkes verbreitet. Eine starke, auch im Unglück stets getreue Freundesschar hat des Meisters Werk mit vollendet, und was damals noch arg befehdet und verspottet, steht jetzt, 33 Jahre nach den ersten Festspielen und 26 Jahre nach des Schöpfers Tode, an frischen Blüten reicher denn je, unerschütterlich fest da. Das Erbe hütete die „unerhört seltsam begabte Frau" in treuester, deutschester Weise; seit Jahren leidend, hat sie es nun ganz dem Sohne des Meisters, Siegfried, überlassen, den höchste Verehrung des Vaters und bedeutende eigene Begabung als Künstler zum verdienten Walter und Hüter bestellen. War in den achtziger Jahren das Festspielhaus mitunter nicht vollbesetzt, so ist inzwischen das ausverkaufte Haus längst Regel geworden. Die treuen Freunde haben sich bedeutend gemehrt, die Sensation ist zurückgetreten; es gibt jetzt eine ansehnliche Bayreuther Gemeinde, die in jedem Festspieljahr zugegen ist und der eine Bayreuther Aufführung innerste Herzensangelegenheit ist. Dagegen geht die Zahl der Ausländer, unter denen sich auch wahre Verehrer des Meisters befinden, wie der wieder anwesende König von Bulgarien, immer mehr zurück.

Wie man dem Werke von Bayreuth ein immer tiefer gehendes Verständnis entgegenbringt, so hat sich auch die Gemeinde der Bayreuther Künstler viel mehr in das Wesen und den Stil der Werke des Meisters eingelebt, als es früher der Fall sein konnte. Trotz aller Anerkennung, die Wagner 1876 seinen Künstlern zollte, besonders seinem Wotan, Franz Betz, war der Meister im ganzen nicht sehr begeistert von den künstlerischen Leistungen, obwohl er sich der Kühnheit seiner Forderungen an eine vom Industrie-Theaterbetrieb verbildete Künstlerschar bewußt war. Einem alten Freunde des Meisters, dem durch seine einstige Bekämpfung des bekannten Hanslickschen Buches hochverdienten Dr. Friedrich Stade, war es vergönnt, den „Ring" 1876 und in diesem Jahre wieder zu erleben; er hat mir wiederholt bemerkt, in welch bedeutsamer Weise die künstlerische Darstellung nach der Seite des dem Meister eigenen Stiles hin sich vervollkommnet hat, und wie wohl der Meister sich freuen würde, wenn seinem Aug' und Ohre solche Leistungen noch sich mitteilen könnten.

Der Bayreuther Darstellungsstil weicht in vielerlei Hinsicht von dem auf dem Operntheater üblichen ab; was diesen mehr oder weniger industriellen Anstalten bei der Aufrechterhaltung eines internationalen Repertoires, bei der hitzigen Aufeinanderfolge von Neuheiten, bei der beschränkten Leistungsfähigkeit des Personals überhaupt unmöglich ist zu erreichen, das erschafft und erwirbt sich Bayreuth auch erst in langer mühevoller Arbeit und begeisterter Freude aller am Werke Tätigen. Es ist

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

manchen Künstlern nicht möglich, mit ihren Leistungen an der Stätte ihrer ständigen Tätigkeit, am Hof- oder Stadttheater, ähnliche Wirkungen zu erreichen wie in Bayreuth; da umgibt sie eben der Geist des Werkes, das unverfälscht vor die Seele des feierlich gestimmten Hörers tritt. Hier lebt der Künstler ganz der von ihm zu schaffenden dramatischen Persönlichkeit, hier muß er nicht am Aufführungstage des Rheingolds etwa morgens in eine Probe zu „Hoffmanns Erzählungen". Und ebenso verhält es sich mit dem Orchester.

Das Markanteste des Bayreuther Darstellungsstiles ist die ausdrucksvolle Gebärde, und gerade dieses stilistische Mittel hat in der Kritik auch heute noch eine große Zahl von Gegnern und Unverständigen gefunden. Man spricht da gern im absprechenden, geringschätzigen Sinne von Bayreuther Manier und dokumentiert damit die eigene Verständnislosigkeit. Freilich ist der Bayreuther Darstellungsstil reich an Gebärden, aber darin doch stets von gewissenhafter Mäßigung, und wie der Meister es als Wesensteil seiner Kunst bestimmte, so wird jeder Schritt, jeder Gesichtsausdruck, jede kleinste Bewegung in innersten Einklang gebracht mit dem dramatischen Charakter des Werkes. Wohl uns, daß wir hier von dem „lächerlichen Automatenspiel", wie es in unseren Operntheatern an den Affektstellen meist in die Erscheinung tritt, befreit sind!

Daß der szenischen Dramaturgie in Bayreuth große Bedeutung beigemessen wird, ist ja hinreichend bekannt, ebenso, daß hinsichtlich der Beleuchtung und der Kostüme, wie der gesamten Szenenbilder sich kaum etwas mit Bayreuth vergleichen läßt. Es ist nicht anders denkbar, als daß beim Lesen eben dieser Zeilen, die doch auch für solche bestimmt sind, die Bayreuth gar nicht kennen, einer der Leser in Gedanken fragend das Wort Musterbühne? ausspricht. Darüber muß also doch etwas gesagt werden. Im heutigen Blütenalter der Muster- und Meisterbühnen weiß der Gebildete so ziemlich, was unter Musteraufführung verstanden wird, nämlich die Darstellung eines Werkes in einer sogenannten mustergültigen „Aufmachung". Für diese Aufmachung haben eine Reihe von Bühnensternen ihre Kräfte beizusteuern, kleine Rollen sind meist schlecht besetzt, Chor und Orchester oft kaum auf anständiger Höhe und die Gesamtleistung gewiß nicht im Sinne des Kunstwerks. Eine solche Musterbühne ist Bayreuth natürlich nicht, das durch meisterliche künstlerische Kräfte und Anstrengungen allerdings etwas viel Höheres erstrebt, nämlich nach jeder Seite hin einen möglichst hohen Grad der Vollendung im Geiste des Schöpfers, eine (relative) Idealität.

So ist auch bei einer kritischen Übersicht über das von Bayreuth Gebotene und insbesondere über die einzelnen künstlerischen Kräfte eine Kritik der Mittel nicht angebracht, es muß sich hierbei vielmehr darum handeln, nachzuprüfen, inwieweit die künstlerischen Absichten des Schöpfers insgesamt erreicht wurden. Die solistische Leistung darf dem Beurteiler hier nicht als ein einzelnes, sondern muß ihm als Bestandteil des ganzen Werkes lebendig vor der Seele stehen; jeden kleinen Zug dieser Gestalt muß er in Beziehung setzen können zum großen Drama. Dieses bei der Beurteilung der Bayreuther Aufführungen anzuwendende kritische Verfahren, auch in diesen Tagen wieder vielfach außer acht gelassen, entspricht doch nur dem innersten Wesen der Wagnerschen Kunst.

Aufgeführt wurden wie im Vorjahre „Parsifal", „Lohengrin" und der „Ring". Eine Frage, welches dieser Werke hinsichtlich der Aufführung den Vorzug verdiene, soll weder gestellt, noch beantwortet werden. „Parsifal" und „Ring" gehören zum eisernen Bestand. Noch klingt die Begeisterung, welche die Verlebendigung des Lohengrin im vorigen Jahre erweckte, hell in den Ohren. Das war eine kühne, unerschrockene,

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

herrliche Tat Siegfried Wagners! Nach diesem Bayreuther Lohengrin erst sehen wir, was das Werk, diese „romantische Oper", für uns und für die Erkenntnis der Bayreuther Kunst bedeutet. Diese Tat war kulturell mindestens so bedeutend wie rein künstlerisch, und ich stehe nicht an zu bekennen, daß auch während dieser Aufführung ein unbeschreiblich tiefes Weihegefühl mich überkam. Dieselben Empfindungen löste die diesjährige Aufführung aus. An die Stelle der Frau Fleischer-Edel als Elsa war eine junge Sängerin getreten, Frau Hafgren-Waag aus Mannheim, die, im Besitze einer vorzüglich gebildeten frischen Sopranstimme, mit bedeutendem Gelingen danach strebte, ihre Vorgängerin zu erreichen. Die fast ideale Darstellung des Lohengrin durch Dr. v. Bary (Dresden) ist von früher bekannt; auch der wuchtige Heerrufer Geiße-Winkel (Wiesbaden) ist dem Werke treu geblieben. Neu war das Paar Telramund-Ortrud in Schützendorf-Bellwildt (Düsseldorf) und Anna v. Mildenburg (Wien). Durch die letztere Künstlerin war die Vorgängerin Edith Walker stimmlich nicht, darstellerisch aber vollständig erreicht. Telramund stand nicht bestimmt genug vor unseren Augen, seine Figur verlor durch ein Übermaß von kleinen charakteristischen Zügen. Rudolf Moest (Hannover) war ein ausgezeichneter Vertreter des Königs Heinrich. Die beispiellose dramatische Lebendigkeit der Chöre als mitspielender Person verdient rückhaltlose Bewunderung, jeder fühlte sich hier als kleinen aber unentbehrlichen Teil des Kunstwerks. Siegfried Wagner, der selbständige Schöpfer dieses Erlebnisses, dirigierte mit Feuer.

In tief religiöse Stimmung versetzt uns das Bühnenweihfestspiel „Parsifal". Wenn das Andachtsmotiv verhallt ist und das heilkündende Gralsmotiv des Vorspiels erklingt, da müssen wir alles um uns her vergessen. Eine andere, feierliche Welt umfängt uns. Dieses Mysterium zu verkünden ist und bleibt nur Bayreuth möglich. Das Herrlichste bot hier ohne Zweifel der auch von früher bekannte Dr. v. Kraus als Gurnemanz, mit jedem Ton diese Figur voll Leben füllend. Braun (Wiesbaden) ist ebenfalls für den Gurnemanz vorgesehen. Den Parsifal hat man neuerdings Vogelstrom (Mannheim) übertragen, dem es besser gelang, den starken Lebensdrang des Knaben zum Ausdruck zu bringen als den tragischen Ernst des wissend Gewordenen; auch der Übergang von der einen Phase in die andere während der mehr mimisch zu belebenden Gralshandlung war noch nicht restlos gelungen, indessen darf man sich von der Weiterentwickelung dieses in Figur und Stimme prädestinierten Parsifal Bedeutendes versprechen. Frau Leffler-Burckard (Wiesbaden) ist seit Jahren als nach jeder Seite hin bedeutende Darstellerin der Kundry bekannt; dieses Jahr wird auch Frau Wittich (Dresden) diese wohl schwierigste Rolle des Werkes verkörpern. Ein ergreifendes Bild ist der leidende Amfortas Whitehills (Köln). Höchst belebt trat die teuflische Natur Klingsors durch Dawison (Hamburg) hervor. Der im Reigentanz und neckischen Spiel fröhlich sich tummelnde Chor der Blumenmädchen, angeführt von den Damen Alten (Hamburg) und Debogis (Genf), war, wie immer, musikalisch und gesanglich vorzüglich. Noch ein besonderes Lob der edlen Plastik des Gralszuges, den herrlichen Chören der Abendmahlsszene, den in ungetrübter Reinheit strahlenden Stimmen aus der Höhe und den ungestüm die Gralsenthüllung fordernden Rittern. Das Orchester führte wieder Dr. Karl Muck (am 4. August Siegfried Wagner).

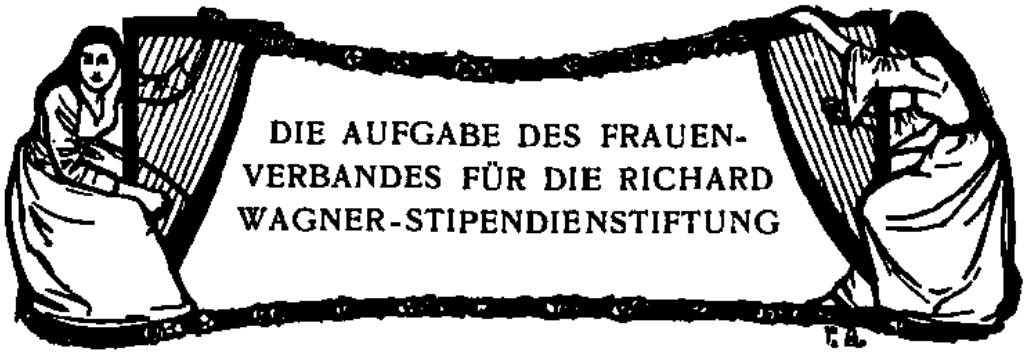
Die erste Aufführung des gewaltigen Nibelungen-Dramas begann am 25. Juli. Auch von diesem Werke sind überwältigende Wirkungen ausgegangen. Unauslöschlich haben sich meinem Herzen drei Gestalten eingeprägt, die Träger des ganzen Dramas: der Wotan Walter Soomers (Leipzig), die Sieglinde der Frau Wittich (Dresden) und die Brünnhilde der Frau Gulbranson (Christiania). Diese

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Künstler haben in jeder Beziehung die Forderungen des Werkes erfüllt. Der Wotan Soomers war wirklich der Held des Dramas; die große Zwiesprach mit seinem kühnen, herrlichen Kinde im 2. Aufzug der Walküre, von der Wagner sagt: „ich möchte zweifeln, ob der größte Schauspieler der Welt ohne gerechtes Bangen an eine nur rezitierte Durchführung dieser Szene gegangen sein würde", diese „fast erschreckende Aufgabe" bildete den Höhepunkt in Soomers Darstellung; auch die nächtlichen Szenen des Wanderers standen auf gewaltiger Höhe. Frau Wittichs Sieglinde war ganz das hehre, unvergleichlich in seiner Liebe aufgehende Weib; die Wandlung der Todessehnsucht in höchsten Willen zum Leben war über alle Maßen packend, und die mütterliche Freude über das herrliche Pfand von begeisterter Kraft. Brünnhilde, anfangs noch zurückhaltend, wuchs mit ihrer Aufgabe; ihr Abschied von Wotan war erschütternd, unendlichen Entzückens voll die große Liebesfeier mit Siegfried, ergreifend ihre Verklärung. Neben diesen Gestalten trugen zur Verlebendigung des Kunstwerks vor allem bei: in Rheingold und Walküre die energische Hüterin der Ehe Frau Reuß-Belce (Dresden), in Rheingold und Siegfried Hans Breuer (Wien) als unübertrefflicher Mime. Für den Alberich, der „jeden gefühlvoll-gemütlichen Akzent zu vermeiden und stets nur Hast, Gier, Haß und Wut zu zeigen hat" nach Worten des Meisters, scheint mir Dawison (Hamburg) nicht geeignet; hier möchte wohl eine bedeutend dunkler gefärbte Stimme zu wünschen sein. Einiges gelang indessen vorzüglich, so das gespenstisch-traumhafte Zwiegespräch mit Hagen im Beginn des 2. Aufzuges der Götterdämmerung, welche Szene von Wagner für einen der vollendetsten Teile der Gesamtleistung von 1876 bezeichnet ward. Den gutmütig-plumpen Fasolt vertrat vortrefflich Corvinus (Wien), für den Hunding, diesen finstern Gegensatz zu den lichten Gestalten Sieglindes und Siegmunds, taugt die blühend schöne Stimme weniger. Braun (Wiesbaden) war ein wilder habgieriger Fafner. Die außerhalb des Götterkreises der Walhall stehende Erda sang Herta Dehmlow (Berlin), ohne Frau Schumann-Heink vergessen machen zu können. Burgstallers Siegmund enttäuschte stimmlich, brachte aber bedeutende Wirkung hervor durch sein durchaus in des Meisters Sinne bewegtes Gebärdenspiel, auf welches Ernst Kraus (Berlin) weniger Wert legte; sein Siegfried war aber von sieghafter, trotziger Kraft, stimmlich machtvoll, hier und da freilich etwas zu wenig der von Wagner hochgeachteten „kleinen Noten" gedenkend. Briesemeisters Loge ist als einzigartige Gestaltung dieser Figur bekannt; das häufige Zuhochsingen kann den Eindruck kaum schwächen. Der schwächlich-unentschlossene Gunther Whitehills und der leider viel zu wenig gierige und boshafte Hagen von Felix v. Kraus schließen die Zahl der großen Gestalten ab. Alle übrigen durchweg im Dienst des dramatischen Gedankens wirkenden Künstler seien mit einem Gesamtlob bedacht, es sind: Donner (Schützendorf-Bellwildt), Froh (Vogelstrom), Freia (Hafgren-Waag), Waldvogel (Bella Alten), Waltraute (Frau v. Kraus-Osborne), Gutrune (Rüsche-Endorf), die Rheintöchter der Damen Debogis, Alten und v. Kraus, die Walküren Oglada, Alten, Dehmlow, Hermann, Heßlöhl, v. Kraus, Rennyson, Salden, die Nornen Debogis, Alten und v. Kraus. Des prächtigen Mannenchors vom Schlußtage wollen wir noch gedenken, und schließlich sei dem wieder hauptsächlich aus den Kapellen zu Hannover, Berlin, Schwerin und Braunschweig zusammengesetzten Orchester (unter Führung des Leipziger Geigers Wollgandt) und der Schönheit und Geistigkeit seines Spiels ein herzliches Lob gebracht. Den „Ring" dirigierte Michael Balling. Alle am Werke Schaffenden vereinte ein „schöner, tiefbegeisterter Wille".

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



DIE AUFGABE DES FRAUEN-VERBANDES FÜR DIE RICHARD WAGNER-STIPENDIENSTIFTUNG

Mit Frauenherzen ist es meiner Kunst immer noch ganz gut gegangen und das kommt wahrscheinlich daher, daß es den Frauen schwierig fällt, ihre Seele verledern zu lassen. Die Frauen sind eben die Musik des Lebens: sie nehmen alles offener und unbedingter in sich auf, um es durch ihr Mitgefühl zu verschönen." Nicht umsonst soll Richard Wagner diese Worte geschrieben, nicht umsonst soll er den Frauen so hohe Eigenschaften beigemessen haben. Wir Frauen wollen beweisen, daß unser Mitgefühl nicht nur die Dinge verschönt, sondern daß es uns die Kraft gibt zu edler Begeisterung, zu gemeinsamer Arbeit, zu froher Tat. Nicht müßig zuschauen wollen wir und uns in Gefühlen verlieren, nein, helfend und fördernd mit eintreten, wo es gilt, des Meisters Willen verstehend zu ehren.

In der Erkenntnis, „daß das Theater die umfassendste, einflußreichste Kulturanstalt sei," war es von frühen Jahren an das Streben Richard Wagners, diese Kunststätten dem Volke ohne Kosten zugänglich zu machen. Nie verläßt ihn dieser Gedanke, in allen Lebenslagen kommt er darauf zurück. Acht Monate vor seinem Tode legt er ihn ausführlich, gleichsam wie ein Vermächtnis, in einem offenen Briefe an Herrn von Schoen nieder: „Sollte nur, wer zur Beschaffung der Kosten beigetragen hatte, an unseren Bühnenfestspielen sich erfreuen und bilden können, so wäre unser Werk von vornherein zur Unfruchtbarkeit verurteilt. Es stellt sich mir nun als die erste und allerwichtigste Aufgabe für ein neuzubildendes Patronat dar, die Mittel zu beschaffen, um gänzlich freien Eintritt, ja nötigenfalls die Kosten der Reise und des fremden Aufenthalts, solchen zu gewähren, denen mit der Dürftigkeit das Los der meisten und oft tüchtigsten unter Germaniens Söhnen zugefallen ist. Eine solche Organisation müßte ganz selbständig als ein moralischer Akt des Publikums für das Publikum, somit ohne alle eigentliche Berührung mit der Tätigkeit des Verwaltungsrates der Bühnenfestspiele in das Leben treten, wenngleich dieser jederzeit bemüht sein werde, das Patronat nach Kräften und Bedürfnis durch Freiplätze zu unterstützen."

Nicht auf unfruchtbaren Boden waren diese Worte gefallen. Friedrich von Schoen, Dr. Siegmund Benedict, Freunde und Verehrer des Meisters, Männer, die weitschauend die kulturelle Bedeutung dieser großen Idee überblickten, taten sich zu gemeinsamem Wirken zusammen, um in der unter Aufsicht des bayerischen Staates stehenden Richard Wagner-Stipendienstiftung das zu verwirklichen, was dem Meister als Ideal vorschwebte. Das angestrebte Ziel ist: bis zum Jahre 1913, dem hundertsten Geburtstag des Meisters eine Million Mark aufzubringen, deren Zinsen für Stipendien vergeben werden sollen. Dann könnten je nach ein- oder zweijähriger Spielfolge 500—1000 Stipendiaten berücksichtigt werden, da durchschnittlich 80 Mk. für ein Stipendium gerechnet wird. Am 1. Oktober 1908 betrug der Fonds 302382 Mk. 86 Pf. Es wurden im verflossenen Festspieljahre 20547 Mk. Zinsen zur Verfügung gestellt, dadurch konnten 315 Stipendiaten die Weihetage auf dem Festspielhügel genießen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Gewiß ist damit schon viel erreicht, aber wie viel fehlt noch, um das leisten zu können, was die Gründer der Stipendienstiftung anstrebten. In erster Linie gilt es: des Meisters letzten Wunsch zu ehren und zu erfüllen, dann aber auch zu erkennen, welch hohes kulturelles Gut in der Ausführung dieses Willens für uns, für unser ganzes Volk liegt: in dem Teilhaben aller Kreise an dem Genusse der hohen Kunst, in dem Gesundbaden der Seele für so manchen, der im Staube des Alltags seine Ideale dahinschwinden sieht.

Nicht nur an ausübende Künstler und Künstlerinnen werden Stipendien ausgegeben: Geistliche, Lehrer und Lehrerinnen, alle, die erziehlich auf unser Volk wirken können, werden gern bei der Verteilung berücksichtigt. Gerade diese Bestimmung, die einen unendlichen Segen in sich birgt, ist es, die die Frauenwelt mit Begeisterung und Verständnis zur Mitarbeit an der Vergrößerung des Stipendienfonds heranzieht. Denken wir nur an unsere Kinder. Möchten wir nicht, daß sie hinausgehen ins Leben, in sich einen starken, reichen, unversiegbaren Schatz des Glaubens an das Große und Edle, an die Erhebungen und Leistungen der Kunst, „den freundlichen Lebensheiland, der zwar nicht wirklich und völlig aus dem Leben hinausführt, dafür aber innerhalb des Lebens über dasselbe erhebt“? Können wir etwas Besseres tun, als denen, die die jungen werdenden Charaktere bilden und formen sollen, den Lehrern der Jugend, Gelegenheit geben, das innerlich zu erleben, was höchste Kunst dem Menschen schenken kann: das Entschwingen vom Irdischen, vom Persönlichen, das Emportragen in ideale Welten, in jenes Reich der Unwirklichkeit, aus dem die Seele Kraft gewinnt zu treuer Arbeit des Werktags, zur Hingebung, Aufopferung und Selbstlosigkeit?

Auf, Schwestern, laßt uns helfen, die Bahn frei zu machen für so viele Junge, die sich sehnen, das Licht des heiligen Grals in ihre Herzen hineinleuchten zu lassen, laßt uns die Wege ebnen so manchem Älteren unter Sorgenlast Gereiften, der bangend, voller Zweifel und doch verlangend kaum noch wagt, den Blick nach leuchtenden Idealen zu heben. — Der Anfang ist gemacht. Am 13. Januar dieses Jahres hat Fräulein Held in Leipzig einen Verband deutscher Frauen für die Stipendienstiftung gegründet, in hellster Begeisterung folgten seitdem weitere Ortsgruppen:

Altenburg,	Vorsitz:	Freifrau v. Kageneck	Magdeburg,	Vorsitz:	Frau Margarethe Strauß
Cassel,	„	Fräulein Luise Soëst	München,	„	Frau Hertha von Hausegger
Chemnitz,	„	Fräulein Vally Wenzely	Naumburg,	„	Fräulein Marie Brauer
Dresden,	„	Frau Kurt Mey	Nürnberg,	„	Frau Lambrecht-Pabst

Braunschweig und Berlin werden bald folgen.

Möchten alle deutschen Frauen nicht nur diese Bewegung „durch ihr Mitgefühl verschönen“ und mit Segenswünschen geleiten, sondern mit offener Seele helfend zu uns kommen. Möchten weiter allenthalben Ortsgruppen entstehen, die Hand in Hand dem großen Ziele entgegenstreben. Damit wir Richard Wagners Worte: „Möge ich wenigstens Mitwisser und Teilhaber meiner Absicht gewonnen haben, und möge diesen der Eifer entstehen, neue Mitwisser und Teilnehmer zu gewinnen“ nicht nur wahr machen, sondern den tiefsten Sinn, den darin enthaltenen sehnsüchtigen Wunsch verwirklichen: Wir wollen nicht nur Mitwisser und Teilhaber seiner Absicht sein, sondern Ausführer dieser Absicht werden. Dann rechtfertigen wir des Meisters Glauben an das deutsche Volk, an die deutsche Frau, indem wir sein Vermächtnis zu köstlicher Erfüllung führen.

Beitrittserklärungen nimmt jede Vorsitzende der Ortsgruppen gern entgegen.

Magdeburg — Margarethe Strauß

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Aufsätze aus Tageszeitungen zu Joseph Haydns 100. Todestag

Die in Monats- und Wochenschriften veröffentlichten Aufsätze über Haydn werden wir in späteren, nicht ausschließlich Haydn gewidmeten Revueen anzeigen.

Diejenigen Aufsätze, deren Inhalt wir nicht angeben, bestehen aus einer kurzen Darstellung des Lebens und Schaffens des Meisters.

VOLKSFREUND (Aachen) vom 16. Mai. — „Haydn: ‚Jahreszeiten'".

ANNABERGER WOCHENBLATT vom 28. Mai. — „Der Komponist der ‚Schöpfung'".

AUGSBURGER POSTZEITUNG vom 30. Mai. — „Joseph Haydn" von Otto Keller. — „Haydn-Zentenarfeier u. 3. Kongreß der Internat. Musikgesellschaft" von Otto Keller.

BERLINER BÖRSEN-COURIER vom 30. Mai. — „Joseph Haydn" von O. T.

KLEINES JOURNAL (Berlin) vom 1. Juni. — „Joseph Haydn".

BERLINER LOKAL-ANZEIGER vom 29. Mai. — Adolph Kohut erzählt in dem Aufsatz „Ein Klassiker der Tonkunst" viele Geschichten aus Haydns Leben.

MÄRKISCHE VOLKSZEITUNG (Berlin) vom 29. und 30. Mai. — „Josef Haydn" (illustrierter Aufsatz in der Unterhaltungsbeilage). — Der Aufsatz „Haydn — ein Deutscher" enthält Auszüge aus zwei Reden des Bürgermeisters Lueger und einen kurzen Bericht über Luegers Auftreten auf der Haydn-Feier in Eisenstadt.

BERLINER NEUESTE NACHRICHTEN vom 29. Mai. — „Joseph Haydn".

NATIONAL-ZEITUNG (Berlin) vom 30. Mai. — „Der Kapellmeister der Esterhazys" von Carl Wilhelm Marschner.

NORDDEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG (Berlin) vom 26. und 28. Mai. — Eine ausführliche Biographie veröffentlicht —e unter dem Titel „Joseph Haydn".

DAS REICH (Berlin) vom 30. Mai. — „Joseph Haydn" (kurze Lebensbeschreibung).

DER REICHSBOTE (Berlin) vom 29. und 30. Mai. — „Joseph Haydn" von E. Kruse.

TÄGLICHE RUNDSCHAU (Berlin) vom 1. Juni. — Walter Paetow berichtet in dem Aufsatz „Josef Haydn" über Haydns persönliches Verhältnis zu Mozart und Beethoven, weist auf seine Neigung zur Programmusik hin und beschreibt das Leben und Schaffen des Meisters.

STAATSBÜRGER-ZEITUNG (Berlin) vom 23. und 30. Mai. — „Immer höher hinauf! Zur Erinnerung an Joseph Haydn" von C. Gerlach (Unterhaltungsbeilage vom 23. Mai). — „Joseph Haydn" (30. Mai).

BERLINER TAGEBLATT vom 30. Mai 1909. — Leopold Schmidt untersucht in dem Aufsatz „Joseph Haydn" vornehmlich die Stellung unserer Zeit zu Haydn. „Jetzt, wo die Kompliziertheit der Tonsprache einen nie gekannten Grad erreicht hat, geht ein tiefer Zug der Sehnsucht nach Einfachheit, Innerlichkeit und Naivität durch unsere Zeit... Haydns Musik wirkt auf uns mit verjüngter und verjüngender Kraft, weil wir in ihr die schmerzlich entbehrte Naivität des Ausdrucks verbunden mit unantastbarer Meisterschaft am reinsten und überzeugendsten wiederfinden." „Wichtiger [als die Herausgabe aller Werke Haydns] würde mir scheinen, wenn

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

man endlich daran ginge, so wie es jetzt ein Händel-Orchester gibt, auch ein stilgemäßes Haydn-Orchester einzuführen. Das erdrückende Übergewicht der Streicher müßte verschwinden, der Saitenton zu den Bläsern in ein normales Verhältnis gebracht werden, damit wir nicht immer gefälschte Klangwirkungen hören, und eine Verstärkung nur soweit zuzulassen sein, als es die großen Räume unserer Konzerthäuser unbedingt erfordern."

VOLKSZEITUNG (Berlin) vom 28. Mai. — „Joseph Haydn" von L. B.

VORWÄRTS (Berlin) vom 26. Mai. — „Joseph Haydn" von s z.

VOSSISCHE ZEITUNG (Berlin) vom 27. Mai. — „Josef Haydn" von Ernst Rychnowski.

DEUTSCHE ZEITUNG (Berlin) vom 30. Mai. — „Joseph Haydn."

PESTER LLOYD (Budapest) vom 27. Mai. — „Haydn in Ungarn" von Dr. Bertalan Fabó.

DARMSTÄDTER ZEITUNG vom 29. Mai. — „Joseph Haydn."

DRESDENER NACHRICHTEN vom 30. Mai. — Hugo Daffner sagt am Schluß seines Aufsatzes „Josef Haydn": „Daß Haydn auch entschieden Ernst machen konnte, daß er Töne elementarster Leidenschaft und tief ergreifender Innerlichkeit ebenso gern und sicher anschlug, wie er seinen weanerischen Humor spielen ließ, das übersehen freilich die Nachschwätzer dieses dummen Epithetons [„Papa Haydn"] ..."

DRESDNER VOLKSZEITUNG (Beilage: Leben, Wissen, Kunst) vom 1. Juni. — Eugen Thari's interessanter Aufsatz „Joseph Haydn" handelt hauptsächlich über Haydn als Quartett- und Symphonie-Komponisten.

EISLEBER TAGEBLATT vom 1. Juni. — „Joseph Haydn" (kurzer Aufsatz). — „Zu Joseph Haydns 100. Todestage" (eine Biographie in fünffüßigen Jamben).

FRANKFURTER ZEITUNG vom 28. und 29. Mai. — Hermann Gehrmann beschreibt in dem Aufsatz „Josef Haydn" eingehend das Leben des Meisters. „Für Josef Haydn, den bei aller Größe in seiner herzlichen Schlichtheit und Liebenswürdigkeit so anziehenden österreichischen Meister, dürfte vielleicht jetzt erst, bei der 100. Wiederkehr seines Sterbe-Tages, der günstigste Zeitpunkt zu seiner Beurteilung gekommen sein ... Heutzutage wird, Dank auch der Verbreitung eines objektiver urteilenden historischen Sinnes, Haydns kristallene Klarheit nicht als Flachheit, seine weise Selbstbeschränkung nicht mehr als Beschränktheit angesehen werden." Die „Begründung der modernen Instrumentalform darf überhaupt als eine der größten Taten in der Kunstgeschichte gepriesen werden ... Er wurde im weiteren Sinne der Begründer der neueren Instrumentalmusik. Das ist nun nicht so zu verstehen, als ob er alle die Reformen, die sich im 18. Jahrhundert auf diesem Gebiete vollzogen, allein ausgeführt hätte ... Aber sein Verdienst war es, alles, was an neuen Strömungen die alten Gewässer durchfloß, aufzunehmen und ihm den vollendetsten Ausdruck zu geben. Wer beispielsweise eine Symphonie von Stamitz oder Cannabich und dann eine von Haydn hört, wird empfinden, wie hoch die Haydnsche Tonsprache über die Flachheit und Physiognomielosigkeit jener an sich gewiß verdienstlichen Tonsetzer emporragt." Gehrmann wirft einen Blick auf die verschiedenartigen Formen der Instrumentalmusik in der unmittelbar vor Haydn liegenden Epoche und untersucht eingehend Haydns Quartette, Symphonieen, Klavierwerke und Oratorien.

FREIBURGER ZEITUNG vom 28. Mai. — „Papa Haydn" von Wolfgang A. Thomas.

HANNOVERSCHES TAGEBLATT vom 30. Mai. — „Joseph Haydn" von H. Plinke.

KÖLNISCHE VOLKSZEITUNG vom 30. Mai. — „Joseph Haydn" von Herm. Kipper.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

KREFELDER ZEITUNG UND ANZEIGER vom 29. Mai. — „Haydn-Anekdoten“ von A. Berthold.

LEIPZIGER NEUESTE NACHRICHTEN vom 30. Mai. — Walter Niemann veröffentlicht eine kurze Charakteristik der Haydnschen Kunst unter der Überschrift: „Zu Joseph Haydns 100. Todestage.“ „‚Der gute alte Vater Haydn!‘ Diese Urteilsformel unserer Generation für die Musik des Wiener Meisters ist nicht, wie der geschichtlich gebildete Kenner älterer Musik es wahr haben möchte, der bloße Ausdruck eines aus oberflächlichem und voraussetzungslosem Anhören Haydnscher Musik entsprungenen Mißverständnisses. Sie ist vielmehr in ihrer allen Bekämpfungsversuchen trotzenden allgemeinen Verbreitung der kürzeste Ausdruck der inneren Stellung unserer Zeit zu Haydn.“ Niemann meint, daß von den Haydnschen Werken die folgenden „am längsten leben“ werden: „Die beiden großen Oratorien ‚Schöpfung‘ und ‚Jahreszeiten‘, danach erst die sog. Londoner Symphonieen. Den kleinen Opern, den meisten der Pariser Symphonieen, den allerersten Symphonieen und allem anderen wird auch die im Entstehen begriffene monumentale Gesamtausgabe nicht mehr aufhelfen können ... Eine Zeit wie die unsere, der die Naivität des voraussetzungslosen, von der Überfülle des Angelernten und Angelesenen befreiten Kunstgenusses so erschreckend abgeht, eine Zeit, deren heranwachsende Generation häufig meint, daß es nun endlich an der Zeit sei, in der Kunst mit dem Empfinden, dem Gefühl und dem Herzen ‚aufzuräumen‘, ist im Grunde für Haydn so wenig mehr reif wie für Händel.“ Niemann meint aber, daß Haydns Kunst auch deshalb auf unsere Zeitgenossen geringen Eindruck ausübe, weil dem Meister „bei aller enormen musikalischen Naturbegabung“ „doch die bezwingende Macht einer großen und geistig tiefen Persönlichkeit“ gefehlt habe.

WESTFÄLISCHER MERKUR (Münster i. W.) vom 30. Mai. — „Zu Joseph Haydns Gedächtnis.“

NEISSER ZEITUNG (Unterhaltungs-Beilage) vom 29. Mai. — „Joseph Haydn“ (illustriert).

SCHWARZWÄLDER BOTE (Oberndorf a. N.) vom 29. und 30. Mai. — „Joseph Haydn“ von d. s. — F. N. berichtet in dem kurzen Aufsatz „Joseph Haydns erstes Debüt“ (30. Mai), daß Haydn als Kind in Hainburg als Paukenschläger tätig war und daß er der erste war, der die Pauke „zu freien künstlerischen Zwecken in der Instrumentalmusik verwendete“.

VOGTLÄNDISCHER ANZEIGER (Plauen i. V.) vom 30. Mai. — „Josef Haydn“ von Ernst Günther.

BOHEMIA (Prag) vom 30. Mai. — „Joseph Haydn“ von F. A. „Es liegt in der Eigenart der Haydnschen Natur, daß sich alles Revolutionäre aus seiner Musik ausschließt. Er, der auch im Leben einen schier unendlichen Respekt vor der Autorität des Bestehenden hatte, war nicht der Mann, seiner Kunst neue Wege durch das Umstürzen des Vorhandenen zu weisen. Das hat gerade die neuere Geschichtsforschung bewiesen.“ (Vgl. den Aufsatz in der „Wiener Mittags-Zeitung“.)

DER ALTMÄRKER (Stendal) vom 27. Mai. — „Josef Haydn“ von E. W.

TILSITER ZEITUNG vom 30. Mai. — „Joseph Haydn“ von Paul Pasig.

ARBEITERZEITUNG (Wien) vom 30. Mai. — „Haydn und der Dualismus“ (über die Reden Luegers bei der Haydn-Feier).

WIENER FREMDENBLATT vom 27. Mai. — R[ichard] B[atka] veröffentlicht unter dem Titel „Haydn“ einen lesenswerten Aufsatz über Haydns Kunst.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

NEUES WIENER JOURNAL vom 26. Mai. — Der anonyme Aufsatz „Josef Haydn“ handelt vornehmlich von dem österreichischen Charakter der Musik Haydns.

WIENER MITTAGS-ZEITUNG vom 26. Mai. — Ferd. Sch—r sagt am Schluß des kurzen Aufsatzes „Josef Haydn“: „Die Gegenwart, die erst eine kritische Gesamtausgabe der Werke Haydns erlebt, beginnt den ‚Papa‘ Haydn mit anderen Augen anzusehen. Man könnte da von einer kleinen Renaissance sprechen. Wir nehmen sachte die Perücke mit dem liebenswürdig baumelnden Zöpfchen vom Haupte des Meisters und sehen zu unserem Erstaunen den Kopf eines Revolutionärs. Kein musikalischer Robespierre, etwa ein Mirabeau. Der nicht zertrümmert, sondern rettet, was zu retten ist. Wir werden nun nicht mehr verlegen, wenn wir von Haydn oft mit Stellen überrascht werden, die auf der Kunst unserer Tage basiert erscheinen. Dieses scheinbare Hinausragen über die Zeit ist ein Kennzeichen aller großen Schöpferkräfte . . .“ (Vgl. den Aufsatz der „Bohemia“.)

NEUE FREIE PRESSE (Wien) vom 22., 23. und 25. Mai. — Guido Adler veröffentlicht unter dem Titel „Haydn-Feier und Musikkongreß“ (22. Mai) einen ausführlichen Vorbericht über die Veranstaltungen des Kongresses der „Internationalen Musik-Gesellschaft“. — W. beginnt seinen Aufsatz „Josef Haydn“ (23. Mai) mit den Worten: „Ehrenbürger der Stadt Wien! Man begreift, daß unter allen Titeln des großen Mannes uns dieser mit seinem anheimelnden Klang am bedeutsamsten anspricht. ... Süddeutsch, österreichisch, wienerisch, das war ja seine Kunst immerdar gewesen. Wir haben in Josef Haydn ganz einfach den Gründer der Wiener Musik zu verehren, einer Musik, die nicht am Boden haften blieb, sondern gerade aus ihren angeborenen Eigentümlichkeiten, aus dem lokal gefärbten Naturell die Fähigkeit zog, die ganze Welt zu erobern“. In einer anziehenden und ausführlichen Lebensbeschreibung berichtet W. auch über manche wenig bekannte Vorkommnisse, z. B. über solche, die beweisen, daß Haydn sich durchaus nicht als Kammerdiener betrachtete. „Wer einmal die ausführliche Geschichte der Melodie schreibt — ein Musikbuch, das am meisten not täte —, wird nachzuweisen haben, daß unsere musikalische Ausdrucksweise, die uns geläufige Tonsprache bei Haydn beginnt. Er ist der Schöpfer der modernen Melodie, der Mitschöpfer jedenfalls. Und von ihm erhielt die Melodie ihre schöne Selbständigkeit. Sie ist bei Bach und Händel wie eingefangen im polyphonen Kontext, kaum loszulösen aus dem kontrapunktlichen Geflecht. Bei Haydn schwebt sie über der Harmonie und bleibt doch mit ihr verwachsen. ... Die melodische Erfindung war ihm stets das Erste. Nur aus ihr gewann er die Fähigkeit, neue Kunstformen zu erfinden, den überkommenen neues Leben zuzuführen. ... In musikalischen Häusern gehörten einst Haydnsche Quartette zum täglichen Brot, das ganze Familienleben wurde durch sie veredelt, durchgeistigt, von einem helleren Lichte durchsonnt. Konzertaufführungen aber wurden erst möglich und zu einer stehenden Einrichtung, als es Haydnsche Symphonieen gab. Wie hat er mit seinen Oratorien auch das musikalische Vereinsleben allüberall gefördert!...“ Julius Korngold vergleicht am Anfang seines Aufsatzes „Zum Haydn-Jubiläum“ (25. Mai) eingehend Haydns Leben mit dem Mozarts. „So sieht nun einmal unsere Phantasie die beiden Meister: den jungen Mozart, den greisen Haydn. Und wie sich bei Mozart die rührenden Legenden an eine wunderbare Kindheit knüpfen, so bei Haydn an ein wunderbares Greisenalter. Beider Freundschaft aber gedieh von gegenseitiger Bewunderung zu gegenseitiger Befruchtung; die Jugend lernte vom Alter und fast noch mehr das Alter von der Jugend. ... Das Reichste und Lebensvollste geriet Haydn nach Mozarts Tode“. „Skeptisch mustern wir den ‚naiven Haydn‘. Er

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

ist so wenig haltbar wie der ‚naive Mozart', wie ‚Mozart, das Kind'. Wie läßt sich ein eminent reflektierender Zug an einem Meister verkennen, der die thematische Arbeit bewußt ausgebildet hat?" Auch gegen das Beiwort „Lustigmacher" wendet sich Korngold. „Seine Musik ruft nicht nur ‚jauchzende Stunden' aus, wie der Dichter meinte, sondern auch tiefernste, innerer Einkehr geweihte ... Wer ... auch nur die Hälfte [der Quartette] durchblättert, sieht sich schließlich auch hier einem ganz anderen Haydn gegenüber, einem ernst sinnenden, grüblerischen Haydn." Dann weist Korngold auf den Einfluß der Mannheimer, der älteren Wiener und der italienischen Symphoniker auf Haydns Instrumentalmusik hin, bespricht kurz Haydns Oratorien und beantwortet am Schluß die Frage: „Ist für unsere moderne Produktion nichts von Haydn zu lernen?" „Nichts von seiner Sprache, von seiner Ausdrucksweise. Solches soll überhaupt keine Kunstepoche einer vergangenen ablauschen wollen, und sei diese die höchstentwickelte, höchstgestiegene ... Aber an gewissen geistigen Grundzügen von Haydns Musik sollte unsere Zeit nicht vorbeisehen, nicht an ihrer Sinnesfreude, ihrer Ökonomie, ihrer so ganz und gar nicht vordringlichen, dabei überaus bewußten Technik, an ihrer gesunden, ungebrochenen Rhythmik ... Vor allem aber lehrt die Erscheinung Haydns ein für alle Musikzeiten Gültiges: die Wichtigkeit der Befruchtung alles kunstmäßigen Musikschaffens durch Volksweise und Volkstanz. Sich von den volkstümlichen Elementen der Tonkunst entfernen, heißt sich von der Natur entfernen ..."

DAS VATERLAND (Wien) vom 30. Mai. — „Joseph Haydn" von Karl Fuchs (eine sehr gute ausführliche Darstellung des Lebens und Schaffens des Meisters).

DEUTSCHES VOLKSBLATT (Wien) vom 27. und 30. Mai. — Kamillo Horn spricht in dem Aufsatz „Josef Haydn, ein Meister des Humors" nicht nur von dem Humor in Haydns Musik, sondern erzählt auch viele Anekdoten aus seinem Leben.

DIE ZEIT (Wien) vom 23., 28. und 30. Mai. — Richard Wallaschecks Aufsatz „Haydn" (23. Mai) ist besonders dadurch interessant, daß er manche Vorurteile über Haydn widerlegt. Am Schluß sagt er über Haydns Kunst: „Es steckt vor allem eins in ihr, was die ganze Kunst der österreichischen Klassiker (auch Mozart, Schubert, Weber) in hervorragendem Maße auszeichnet: es ist das ungeheure Ethos, das aus ihr spricht. Sie flößt Respekt ein durch die ungetrübte Reinlichkeit ihrer Gesinnung, durch die vielleicht weltfremde, aber doch welterlösende Idealität ihrer Zwecke. Diese alten Künstler schrieben unter ganz anderen Bedingungen wie die neueren. Heutzutage sieht eine künstlerische Bewegung häufig so aus, als verfolge sie lediglich den Zweck, in einer Zeitungsnotiz genannt zu werden. Rücksicht auf Kritik, auf Lob, Ehre, Ruhm, Gewinn, auf Effekt, Wirkung und Aufsehen hat Haydn nie gekannt. Eine unendliche Güte spricht aus Haydn und seiner Musik, eine Grundehrlichkeit, die schon Goethe sofort herausgefühlt hat. ‚So hat mir,' gesteht er an einer Stelle, ‚beinahe 50 Jahre her das eigene Ausüben und Anhören seiner Werke eine wiederholte Totalempfindung mitgeteilt, indem ich dabei die unwillkürliche Neigung empfand, etwas zu tun, das mir als gut und gottgefällig erscheinen möchte.' ..." — „Wie Haydns Gebeine nach Eisenstadt kamen. Aufklärung der Andeutungen des Dr. Lueger" (28. Mai). — „Dem Gedächtnis Joseph Haydns" von Charles Malherbes in Paris (30. Mai) (interessante Charakteristik der Haydnschen Kunst).

NEUE WÜRZBURGER ZEITUNG vom 29. Mai. — „Josef Haydn".

NEUE BAYERISCHE LANDESZEITUNG (Würzburg) vom 25. und 28. Mai. — „Josef Haydn, der Vater des Humors" von Lothar Sachs (25. Mai). — „Joseph Haydns 100. Todestag" (28. Mai).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ZITTAUER NACHRICHTEN UND ANZEIGER vom 29. Mai. — „Josef Haydn" von Rr.

NEUE ZÜRCHER ZEITUNG vom 30. Mai. — Eduard Fueter sagt in dem interessanten Aufsatz „Joseph Haydn": „Er ist eines der größten schöpferischen Genies und einer der größten künstlerischen Bildner gewesen, die wir überhaupt kennen. Über das Verhältnis zu seinen Vorgängern wissen wir bis jetzt allerdings im einzelnen so gut wie nichts ... Ich glaube aber nicht, daß neue Entdeckungen die Originalität Haydns mindern werden. Dafür ist das Zeugnis der Zeitgenossen doch zu deutlich. Der Kampf zwischen der modernen und der alten Instrumentalmusik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts drehte sich überall ausschließlich um den Namen Haydns . . . Die Mitwelt, die öfter gescheiter ist, als die Nachwelt meint, kann sich hier unmöglich ganz getäuscht haben. Hätte Haydn bloß andere fortgesetzt oder weitergebildet, sie hätten ihn wohl kaum so als Einzigen herausgegriffen." In einer kurzen Betrachtung des Einflusses Haydns auf spätere Musiker sagt Fueter: „Dagegen schloß sich in der Form eng an die Haydnsche Art Wagner an. Das ‚Leitmotiv' ist ohne die Haydnsche Sonate nicht denkbar. Haydn und Beethoven haben den motivischen Aufbau ihrer Symphonie- und Quartettsätze nicht auf die Gesangsmusik übertragen, weil er zu dem Gesange in einem natürlichen Antagonismus steht. Wagner hat denn auch das Haydnsche Prinzip nur dadurch in die Oper einführen können, daß er die musikalische Handlung in das Orchester verlegte. Er hat das von Haydn erfundene freie Spiel der kurzen, in unendlich vielen Kombinationen verwendbaren Motive in den Dienst des Dramas gestellt; in feste Formen gleich den Sonatensätzen hat er allerdings mit Rücksicht auf die Entwicklung der Handlung seine motivische Arbeit nicht eingespannt."

DEUTSCHE TAGESZEITUNG (Berlin) vom 30. Mai, BONNER ZEITUNG vom 30. Mai, OSTDEUTSCHE RUNDSCHAU (Bromberg) vom 4. Juni, CASSELER TAGEBLATT vom 29. Mai, GENERAL-ANZEIGER (Frankfurt am Main) vom 1. Juni, FRANKFURTER ODERZEITUNG vom 30. Mai, HAGENER ZEITUNG vom 29. Mai, KIELER ZEITUNG vom 25. Mai, RHEIN- UND RUHRZEITUNG vom 29. Mai, MECKLENBURGISCHE ZEITUNG (Schwerin) vom 26. Mai. — Paul Bekker sagt in dem Aufsatz „Papa Haydn" nach einer kurzen Lebensbeschreibung: „Man braucht . . . Haydn keineswegs für eine servile Natur zu halten — die damaligen gesellschaftlichen und öffentlichen Zustände rechtfertigten durchaus seine Anschauung. Publikum im heutigen Sinne gab es noch nicht, die Instrumentalmusik, die erst am Anfange ihrer Entwickelung stand, fand ihre einzigen tatkräftigen Förderer in den Kreisen des reichen Adels. ... Wie heutzutage manches leistungsfähige Talent verwahrlost und verflacht, weil es sich, sei es aus Not oder aus Gefallsucht, schlechten Modelaunen des Publikums anpaßt, so mag zu jener Zeit die unkünstlerische Laune irgend eines verständnislosen Gebieters das Verkümmern mancher schönen Begabung verursacht haben. Der Unterschied zwischen damals, wo einzelne Brotherren, und heute, wo die Öffentlichkeit die Entscheidung zu treffen hat, ist im Grunde nicht allzu groß." In einer ausführlichen Charakterisierung der Haydnschen Kunst spricht Bekker manche Ansichten aus, deren Richtigkeit viele Haydn-Kenner in unserer Zeit entschieden bestreiten, z. B. die folgenden: „Haydn war keine tiefe Natur, kein sonderlich innig empfindendes, sensitives Künstlergemüt. Gefühlsprobleme existierten für ihn nur bis zu einem gewissen Grade. Eine gutmütige, liebenswürdige Natur, half und erfreute er gern, ohne indessen bei all seinen Handlungen über ein gewisses spießbürgerliches Mitleiden oder eine philiströse, aus eigener Behaglichkeit ent-

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

springende Gutherzigkeit hinauszugelangen. Eigentlich großer Regungen war er nicht fähig, wie seine Kunst auch nur ein beschränktes Gefühlsgebiet beherrscht. Doch innerhalb dieses kleinen Kreises besaß Haydn die Gabe einer unendlich scheinenden Wandlungsfähigkeit.“ Auch an seiner „Musikernatur war das Imposante nicht eigentlich von Haus aus vorhandener üppiger Reichtum (wie etwa bei Mozart und Schubert), sondern die mächtig aufsteigende Entwickelung, die aus einem nur mäßig großen, aber unverdorbenen Quell der Originalität immer wieder neue Nahrung sog und so in unaufhörlicher Steigerung frische Blüten von zunehmender Schönheit trieb. Hätte Haydn alle die Eigenschaften besessen, deren Fehlen seine Persönlichkeit als unmodern kennzeichnet — wir würden heut kaum noch etwas von ihm wissen. Weil er ihrer entbehrt, erscheint er uns wohl in mancher Beziehung fremd und veraltet, aber er hat sich dadurch die Einheitlichkeit seiner Persönlichkeit gewahrt, und wir erkennen um so schärfer das Lebensvolle, ewig Jugendliche seines Wesens.“ „Fragen wir, was uns Josef Haydn heut als erzieherische Potenz bedeutet, so erkennen wir, wie verhältnismäßig klein das von Haydn beherrschte Stoffgebiet ist. Die Zeiten, in denen man Haydnsche Adagios ihres Gefühlsgehaltes wegen besonders hochschätzte, sind vorüber. Wir haben das Verständnis für die ernste Seite der Kunst Haydns verloren. Da, wo er uns pathetisch oder, wie in einzelnen Partieen seiner beiden Oratorien, moralisierend und predigend entgegentritt, behagt er uns nicht recht, erscheint er trocken und zopfig.“ Von den anerkennenden Urteilen Bekkers sind besonders die folgenden bemerkenswert: „Anders wirkt er, wenn er seinem natürlichen Frohsinn, seiner unbefangenen Heiterkeit, seinem munteren Witz die Zügel schießen lassen, oder wenn er einfache Idylle ausmalen kann. Für diese Stimmungen findet Haydn Töne, die uns heut noch ebenso entzücken, wie seine Zeitgenossen. Als Meister der etwas derben, volkstümlichen Humoreske, des von liebenswürdiger Schalkheit erfüllten Genrestückes steht Haydn unerreicht da.“ „Haydns Einfluß auf die nachfolgende Zeit ist von eminenter Tragweite und kann kaum hoch genug geschätzt werden. . . . Die entwickelungsgeschichtliche Bedeutung Haydns steht so hoch, daß die heutige Instrumentalmusik schwerlich in ihrer gegenwärtigen Form denkbar wäre, ohne die Basis, die ihr Haydn gegeben hat.“ Wir dürfen „Josef Haydn zwar nicht als den alleinigen Schöpfer der modernen Instrumentalmusik, doch als den wichtigsten Vermittler, als die originellste Verkörperung des Überganges von der alten zur neuen Zeit betrachten. In dieser Beziehung überragt Haydn vielleicht an Bedeutung sogar die gewaltige Erscheinung eines Johann Sebastian Bach, dessen Einfluß auf die Kunstformen der späteren Generationen zunächst ziemlich gering gewesen ist, während das, was Haydn in seinen nahezu 130 Symphonieen, in seinen Quartetten, sonstigen Kammermusikwerken und Konzerten niedergelegt hat, den Ausgangspunkt jeder Betrachtung der neueren Instrumentalmusik bildet.“

AUGSBURGER ABENDZEITUNG vom 29. Mai, COBLENZER ZEITUNG vom 28. Mai, EMDER ZEITUNG vom 1. Juni, GUBENER ZEITUNG vom 2. Juni, KUJAWISCHER BOTE (Hohensalza) vom 29. Mai, KREFELDER ZEITUNG UND ANZEIGER vom 29. Mai. — Cyriak Fischer beginnt seinen Aufsatz „Josef Haydn“ mit den folgenden Ausführungen: „Es ist eine merkwürdige und von der Kulturgeschichte unserm Erachten nach nicht ausreichend gewürdigte Tatsache, daß es gerade die Deutschen gewesen sind, die den französischsten aller Kunststile auf mehreren Gebieten erst zu seiner höchsten Leistungsfähigkeit entwickelt haben. Das ist der Stil des Rokokos, von dem wir sprechen. Wenn das französische Rokoko in der Malerei und in der Dekoration unerreicht ist, so bleibt es

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

doch schon fraglich, ob die französische Baukunst des Rokokos ein Werk von der Großartigkeit und Vollkommenheit geschaffen hat, wie es der Dresdener Zwinger ist, und gewiß ist, daß in der Musik erst die Deutschen dem Rokoko das Höchste abgewonnen haben . . . Während das französische Rokoko doch immer das zarte und etwas gebrechliche Erzeugnis einer Verfallskultur geblieben ist, haben die deutschen Tonmeister durch eine tiefe, gesunde Natürlichkeit und durch eine Fülle reichen, echten Gemütes das Rokoko erneuert und es zu einer ferneren großen Entwickelung fähig gemacht. Das ist nun Haydns großes Verdienst, daß er diesen Weg gefunden und eröffnet hat. Dieser bescheidene Meister, der ganz aus dem Instinkte heraus schuf, hat es auf diese Weise vermocht, die deutsche Musik auf den Boden der damals herrschenden Weltkultur des Rokokos zu stellen und ihr dabei doch einen echt nationalen Charakter zu wahren." Hierauf beschreibt Fischer kurz das Leben Haydns und charakterisiert in vortrefflicher Weise die Werke des Meisters.

ALLGEMEINER ANZEIGER (Erfurt), GRAZER TAGBLATT vom 30. Mai. — „Franz Josef Haydn" von A. Heilemann.

AUGSBURGER ABENDZEITUNG vom 30. Mai, KIELER NEUESTE NACHRICHTEN vom 6. Juni, KÖNIGSBERGER HARTUNGSCHE ZEITUNG vom 2. Juni. — Camill Hoffmann berichtet in dem Aufsatz „Haydns geköpfte Leiche", bzw. „Haydns Schädel" über die Wanderungen des Schädels des Meisters.

BERLINER ALLGEMEINE ZEITUNG vom 27. Mai, ELBINGER ZEITUNG vom 25. Mai, GÖRLITZER NACHRICHTEN UND ANZEIGER vom 28. Mai, HANNOVERSCHER COURIER vom 26. Mai, HEIDELBERGER TAGBLATT vom 29. Mai, PFÄLZISCHE PRESSE (Kaiserslautern) vom 26. Mai, NEUE BADISCHE LANDESZEITUNG (Mannheim) vom 27. Mai. — „Joseph Haydn" von J. C. Lusztig.

DÜSSELDORFER ZEITUNG vom 27. Mai, GENERAL-ANZEIGER für Nürnberg-Fürth vom 28. Mai. — „Aus Haydns Leben" von J. Lützelburger.

ALTONAER NACHRICHTEN vom 30. Mai, DORTMUNDER ZEITUNG vom 26. Mai und RECKLINGHAUSER ZEITUNG vom 1. Juni. — Der Aufsatz „Joseph Haydn als Humorist" von C. Norden enthält auch eine Lebensbeschreibung des Meisters.

AUGSBURGER ABENDZEITUNG vom 2. Juni, TÄGLICHE RUNDSCHAU (Berlin) vom 2. Juni. — Ludwig Roll berichtet in dem Aufsatz „Denkwürdige Aufführungen der ‚Schöpfung' von J. Haydn" über die ersten Aufführungen des Werkes in Wien (1798), in Dublin (1798), London (1798), Paris (1800) und die Aufführung im Universitätssaale in Wien (1808), bei der Haydn sich zum letzten Male öffentlich sehen ließ.

KIELER ZEITUNG, ROSTOCKER ZEITUNG, RHEINISCHER KURIER (Wiesbaden) vom 29. Mai 1909. — „Haydn und die Frauen" von F. Über das Verhältnis Haydns zu seiner Frau, deren Schwester, Luigia Polzelli und Mrs. Schröter.

LINGENER WOCHENBLATT vom 2. Juni, SCHLESWIGER NACHRICHTEN vom 1. Juni, SORAUER TAGEBLATT vom 29. Mai, WEIMARISCHE LANDESZEITUNG DEUTSCHLAND vom 23. Mai, ZERBSTER ZEITUNG vom 29. Mai. — „Zu Haydns 100. Todestage" (kurzer Artikel mit Illustrationen).

Magnus Schwantje

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

258. **Ludwig Schiedermair:** Beiträge zur Geschichte der Oper um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts. I. Band: Simon Mayr. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1907.

Der Verfasser, der inzwischen in den „Sammelbänden" der I. M.-G. Briefe an Mayr herausgegeben, hat mit dem vorliegenden Werke eine höchst verdienstliche Arbeit geschaffen. Mayr konnte bisher, weil das Material nicht zu beschaffen war, nicht genügend gewürdigt werden. Die Notwendigkeit einer eingehenden Betrachtung liegt auf der Hand, sobald man weiß, daß Mayrs Wirken von Einfluß auf seine Zeitgenossen und Nachfolger von Spontini u. a. bis auf Berlioz gewesen ist. Der erste Abschnitt berichtet über Leben und Streben des Mannes. Er ist am 14. Juni 1763 zu Mendorf bei Ingolstadt geboren, erweiterte die beim Vater gemachten Studien in Ingolstadt im Jesuitenkolleg und besuchte sodann die Universität, wo er Theologie und kanonisches Recht studierte. Ohne große Liebe. Sie gehörte der eifrig gepflegten Musik; er war als Organist tätig und hörte einige Hillersche Operetten, die ihn zu Kompositionsversuchen anreizten. Sie wurden schlecht zensiert, sind aber als Talentprobe eines Autodidakten immerhin anerkennenswert. 1782 fand Mayr einen Beschützer in Th. von Bassus, einem der Stifter des Illuminatenordens, einem eifrigen Kunstfreunde. Infolge dieses Verkehres ward es Mayr ermöglicht, bei Carlo Lenzi in Bergamo Unterricht zu nehmen: es war das die erste gründliche theoretische Unterweisung, die er erhielt. Schon kurz darauf siedelte Mayr indessen nach Venedig über. Damit vollzog sich ein entscheidender Umschwung in seinem Leben: er kam in Ferdinando Bertoni's Schule. Der Meister wies ihn auf die durch die Venetianer gewonnenen Ausdrucksmittel seiner Kunst und führte ihn zum Studium Glucks. Dazu kam der Verkehr mit angesehenen Komponisten und kunstliebenden Häusern. 1794 schrieb er seine erste Oper „Saffo", der viele andere folgten. Mayrs Glanzzeit fällt in die Jahre 1796—1815. Seine Opern machten ihren Weg; freilich wurden sie in Deutschland mit kritischerem Auge betrachtet als in Italien, das sie überschwänglich feierte: 1802 ward Mayr als Kapellmeister an S. Maria Maggiore (Bergamo) Lenzi's Nachfolger. Ursache des Wegzuges aus Venedig mag u. a. der Tod seiner Frau gewesen sein. Von Bergamo aus ist Mayr öfter, um seine Opern zu leiten oder einzustudieren, verreist, sein Amt daselbst hat er jedoch bis zu seinem Tode behalten. Er gab — seit 1815 erlahmte seine Kraft auf diesem Gebiete — die Opernkomposition mehr und mehr auf, wendete jedoch seine Teilnahme der kirchlichen Kunst, wissenschaftlichen Anstalten und gemeinnützigen Bestrebungen zu. An kirchlichen Werken von ihm lassen sich etwa 550 nachweisen, die er zumeist für seinen Kirchenchor schuf, zu dessen Auffrischung er auch (1805) eine Musikschule ins Leben rief: ihr entstammt eine Reihe bekannter Musiker, u. a. Rubini und die beiden Donizetti. Als erster brachte Mayr Haydns „Schöpfung" in Oberitalien zur Aufführung (1809); um dessen Charakterbild den Italienern zu erschließen, schrieb Mayr eine Monographie über Haydn. Ihr folgten andere literarische Arbeiten zur Theorie und Geschichte der Musik, die auf eingehenden Studien beruhen. Napoleon wünschte ihn als Nachfolger Lesueur's für Paris zu gewinnen, aber seiner zweiten Gattin Wunsch, in Italien zu bleiben, bestimmte ihn zur Ablehnung des glänzenden Rufes. Mayr stand mit vielen Fachgenossen u. A. in brieflichem Verkehre. 1826 befiel ihn eine zur Erblindung führende Augenkrankheit. Aber der Rastlose blieb nach Möglichkeit tätig. Seiner Heimat hat er 1838 noch einen letzten Besuch gemacht; den nach Italien zurückkehrenden erwartete feierliche Begrüßung. Am 2. Dezember 1845 starb er; 30 Jahre später wurden seine und Donizetti's Gebeine feierlich in die Kirche S. Maria Maggiore übergeführt. Mayr war eine vornehme, schlichte Natur, fleißig, aufopfernd, energisch. Schiedermairs Untersuchungen über Mayrs Opern berühren zunächst die Buffowerke: die Themen sind oft wenig originell; nicht jede Stimmung ruft gleich gute Musik ins Leben. Mayrs Stärke beruht auf der Instrumentation, die er wesentlich durch den Bläsern gestellte Aufgaben erweitert. Die Orchesterbehandlung ist nicht ausschließlich eine harmonisch stützende, sie vertieft die angeschlagene Stimmung und charakterisiert die einzelne Szene. Mayrs Größe liegt auf dem Gebiete der ernsten Oper. Glucks Reformen waren zwar ohne Bedeutung für Italien geblieben, nicht aber seine französischen Werke, die auf Piccini, Salieri u. A. einwirkten. Sie drangen zwar in Italien nicht durch; aber ihr Erfolg in Paris veranlaßte die fortschrittlichen italienischen Komponisten, ihre Werke der französischen Oper anzunähern. Ensemble, Chor und Orchester kamen jetzt zu neuer Bedeutung. Hier tritt nun Mayr sehr hervor. Seine Werke („Lodoiska", „Cora" usw.) wurzeln zwar noch in der Renaissanceoper (Mayr schreibt seine männlichen Hauptpartieen fast durchweg für Sopranstimmen), aber er verstand, bewegte Seelenzustände vortrefflich darzustellen. Für den Ausdruck der Sehnsucht fehlte ihm das rechte Organ, seine Melodik wird da trivial und larmoyant-weichlich. Melodisch ist er oft von Mozart abhängig. Wohlgelungen sind manchmal seine Chöre. Auch in der Opera seria liegt Mayrs Kraft in der Instrumentation (Holz- und Blechinstrumente spielen hervorragende Rollen).

Einwände gegen den tatsächlichen Inhalt der gewissenhaften und fleißigen Schrift wird man schwerlich erheben. Bedauerlich ist manche Weitschweifigkeit; auch ist es ein Fehler, daß Schiedermair den Einfluß Mayr's auf die Kunstentwickelung nicht am Schlusse nochmals zusammenfassend dargelegt hat. Das wäre im Interesse des Buches gelegen und hätte auch den Angaben der Einführung entsprochen.

259. **Vier Vorträge,** gehalten anläßlich der ersten Aufführungen der Kaiserin Friedrich-Stiftung (Werke von G. F. Händel) in Mainz am 17. und 18. Mai 1906. Verlag der Kaiserin Friedrich-Stiftung, Mainz.

Die Veröffentlichung der vier Vorträge (W. Weber: Die Grundsätze und Ziele Fr. Chry-

Digitized by Google
UNIVERSITY OF MICHIGAN

sanders bei der Neugestaltung der Händelwerke. E. Bernoulli: Quellen zum Studium Händelscher Chorwerke. H. Goldschmidt: Nach welchen Grundsätzen haben wir die Ausgestaltung des Händelschen Einzelgesangs vorzunehmen? F. Volbach: Bericht über die Vorführung von Instrumenten, die für die Aufführung Händelscher und Bachscher Werke von praktischer Bedeutung sind) war durchaus notwendig: die Stellung vieler Musiker und Gesangvereinsleiter Chrysander und seinem Händel-Reformwerke gegenüber ist heute noch immer eine ablehnende oder abwartende. Zum Teil ist sie wohl durch den alten Gegensatz zwischen Musikwissenschaftlern und praktischen Musikern bedingt: man hält vielfach Chrysanders Anschauungen bloß für gelehrte Schrullen und weiß nicht, welch eminenter Praktiker doch auch in dem herrlichen Menschen Chrysander steckte. Zum Teil ist der liebe alte Schlendrian an der Ansicht schuld: es gehe, meint man, auch ohne Cembalo und Orgel; werden die Einzelgesänge so gesungen, wie sie in den billigen Ausgaben vorliegen, so genüge das auch. Wenn Winkelvereine derartigen unkünstlerischen Grundsätzen huldigen, so schadet das nichts. Bedenklich aber wird die Sache, wenn führende Musikvereinigungen immer noch in solch altem ausgefahrenen Geleise weiter trotten und trotteln. Da liegt die Schuld, weshalb Händel, der Oratorienkomponist, so arg ins Hintertreffen gerückt ist, nirgendwo sonst. Mit diesen Vorträgen ist den Vereinsleitungen nun abermals neues und gewichtiges Material in die Hand gegeben, mit verrotteten Zuständen aufzuräumen und der Lebensarbeit eines Großen im Reiche der Kunst so gerecht zu werden, wie sie es verdient, Gelegenheit auch, ein Chrysander, dem tiefen Forscher und hochbedeutenden Musiker, angetanes Unrecht gutzumachen. Auf Einzelheiten hier einzugehen, verbietet der beschränkte Raum. Die angeregte Gründung einer neuen Händel-Gesellschaft, die die Werke des Altmeisters in stilgerechter Bearbeitung den angeschlossenen Vereinen zugängig machen, Händelfeste veranstalten soll usw., wäre sehr zu begrüßen. Webers Vortrag betont da mit gutem Rechte: populär müßten diese gehalten sein; sie könnten ein kulturell bedeutsames Gegengewicht gegen die Buntscheckigkeit der „Musikfeste“ werden, die leider vielfach zu Kuriositäten, Geschäftsspekulationen und Protzenveranstaltungen herabgesunken sind. — Ich empfehle die kleine Schrift aufs nachdrücklichste.

260. **Edward Algernon Baughan:** Music and Musicians. Verlag: John Late, The Bodley Head, London und John Lane Company, New-York 1906.

Der 325 Seiten starke, gut ausgestattete und auf modernem Papier von äußerst geringem Gewichte gedruckte Band enthält Aufsätze aus verschiedenen Jahrgängen bekannter englischer Zeitschriften vereinigt. Hält man sich an den tatsächlichen Inhalt, so wird man die Notwendigkeit der Herausgabe des Buches nicht recht einsehen, da Neues nicht darin steht und es wirklich allmählich überflüßig geworden ist, z. B. Wagners historisch unhaltbare Ansichten von der Entwicklung der Musik oder einzelner ihrer Phasen immer wieder aufzutischen. Aber das Buch hat einen Eigenwert, der mich veranlaßt, seine Lektüre zu empfehlen: es ist eine gute schriftstellerische Leistung, die Darstellung hat Wärme und Humor, die Form ist eigenartig. Sind auch die angeschlagenen ästhetischen Probleme nur gestreift, so kann das Buch doch z. B. in Seminaren als Grundlage ausführlicherer und tieferer Behandlung einzelner Fragen benutzt werden.

261. **J. R. Sterndale Bennett:** The life of William Sterndale Bennett. Verlag: The University Press, Cambridge 1907.

Bennett ist 1875, nicht ganz 60 Jahre zählend, gestorben. Man begegnet seinen Werken heute nur noch ganz selten, aber die Musikgeschichte wird seinen Namen allezeit in Ehren halten als des Mannes, der in England eine Bachgesellschaft zur Pflege der Kunst des Altmeisters ins Leben rief. In dieser bedeutsamen Tat zeigt sich eine Folge des Wirkens Mendelssohns für den großen Thomas-Kantor und sein Lebenswerk. Auch als Komponist ist Bennet in Mendelssohns Gefolgschaft geschritten; er war einer von dessen Getreuen, die sich um Mendelssohn als das Haupt der sozusagen konservativen Romantiker in Leipzig scharten, mit denen Schumann in manchem Zuge sympathisierte, von denen ihn aber die eigene Kunstanschauung ebenso wie von dem jungen Kreise trennte, aus dem Liszt und Wagner herauswuchsen. Die Engländer sehen in Bennett den Begründer einer besonderen englischen Schule; das ist nur insofern richtig, als Bennett den Stil Mendelssohns, jenen eleganten, formell mustergültigen, inhaltlich aber vorwiegend als eklektisch zu bezeichnenden Stil nach England verpflanzte. Ein musikhistorisch zu konstatierender Einfluß jener „englischen Schule“ auf die Entwickelung der Musik überhaupt besteht nicht. Man kann bei dieser Sachlage wohl fragen, ob ein Buch von ca. 450 Seiten über Bennett gerechtfertigt erscheint. Daß der Sohn das Bedürfnis hat, der Welt so viel als möglich über den Vater mitzuteilen, ist begreiflich; daß die Landsleute des Mannes es wünschen, begreift sich auch. Ich gebe ferner ohne weiteres zu, daß das Buch sich vortrefflich liest, Zeuge gewissenhaften Fleißes ist, daß es eine Fülle schöner, liebenswürdiger und amüsanter Züge aus dem Leben Bennett's und seiner Freunde bietet: all das scheint mir aber die große Arbeit nicht zu rechtfertigen, weil das positive Ergebnis von W. St. Bennett's Lebenswerk selbst sie nicht rechtfertigt. Wie heute ein Komponist durch Beharrlichkeit, Extravaganzen und den rasch gefundenen Kreis guter Freunde unschwer in den Ruf eines tiefsinnigen, neue Bahnen erschließenden Genies kommen kann, so gelang es zur Zeit Mendelssohns, als gewaltige Gährungsstoffe überall aufgehäuft lagen, durch engen Anschluß an die traditionelle Kunst, deren Vertreter gar bald für sich zu gewinnen. Bennett war einer jener Geister, ein prächtiger, liebenswürdiger und gebildeter Mann. Aber ein Mann, der vielleicht nicht zur rechten Zeit lebte . . . All das kann kein Tadel gegen das Buch selbst sein wollen, dessen Lektüre ich angelegentlich empfehle. Manche liebe Schatten steigen auf, alte Zeiten mit ihrem reinen und treuen Empfinden werden wieder lebendig. Sollte jemand den Wunsch haben, eine deutsche Übersetzung

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

herauszugeben, so rate ich zu energischen Kürzungen. Das Buch – und mit ihm Bennett selber – wird dadurch gewinnen. Wilibald Nagel

262. **Hermann Abert**: Niccolo Jommelli als Opernkomponist. Mit einer Biographie. Verlag: Max Niemeyer, Halle a. S. 1908.

Mit Hermann Aberts neuer Jommelli-Biographie ist endlich der Anfang gemacht worden zu einer systematischen Durchdringung der Geschichte der neapolitanischen Oper im Sinne jener neueren Auffassung, wie sie namentlich durch H. Kretzschmars Arbeiten in den letzten Jahren zum Gemeingut der musikwissenschaftlichen Welt geworden ist. Wir haben uns längst der älteren Ansicht entwöhnt, die neapolitanische Oper — also jene Oper, die ihren Ausgang von Alessandro Scarlatti nahm und vorwiegend neapolitanische Meister zu ihren Größen zählte — als sogenannte „Konzertoper" anzusehen, in der das Dramatische Nebensache, der gefällige, koloraturgeschmückte Bravourgesang Hauptsache gewesen sein soll. Wenn Abert unter den glänzenden Vertretern dieser Gattung gerade Jommelli zum Gegenstand einer Monographie wählte, so geschah das einmal mit Rücksicht darauf, daß gerade bei diesem italienischen Meister die Lichtseiten der Schule so glänzend hervortreten, daß wir ein ungemein günstiges Bild von der neapolitanischen Oper um 1750 erhalten; andererseits macht der Umstand, daß Jommelli fünfzehn seiner besten Jahre (1753—1768) dem Musikleben einer deutschen Residenz, Stuttgart, schenkte, uns seine Persönlichkeit doppelt wert und sympathisch. Aus Daniel Schubarts Ästhetik und Wilh. Heinses Roman „Hildegard von Hohenthal" weiß man, welch guten Klang der Name Jommelli noch am Ende des Jahrhunderts, lange nach seinem Tode, hatte, und erst ganz kürzlich fand sich Gelegenheit, die ausgezeichneten musikalischen Qualitäten des Meisters an der Hand der Neuausgabe seiner Oper „Fetonte" (in den „Denkmäler deutscher Tonkunst", herausgegeben von H. Abert) aufs neue zu prüfen. Nun breitet der Verfasser Jommelli's Leben und Schaffen in umfangreicher Darstellung vor uns aus. Dem Hauptteil des Werkes, der in einer Besprechung und Würdigung der Stuttgarter Opern Jommellis gipfelt, geht eine ausführliche Biographie voran, die bestrebt ist, ein von Sage und Phantasiezutaten älterer Biographen möglichst gesäubertes Bild von Jommellis Lebenswege zu geben. Aus ihr gewinnen wir den Eindruck einer hochgebildeten, charakterfesten Persönlichkeit, eines Mannes, dessen Streben auf die höchsten Ziele der Kunst gerichtet war, dessen Schaffen reguliert wurde von einer beispiellosen, bei anderen seiner Kollegen leider so selten anzutreffenden Selbstkritik. Wir begleiten den schüchternen Jüngling von Aversa über Rom, Bologna, Venedig hinweg nach Wien, wo er seinen Lieblingsdichter Metastasio und ohne Zweifel auch Gluck kennen lernte, sehen ihn in Stuttgart den Höhepunkt seiner Tätigkeit erreichen und endlich in seiner Vaterstadt 1774, von seinen Landsleuten nicht mehr recht verstanden, die Augen schließen. Bei dieser Gelegenheit ziehen eine Reihe bedeutender Neapolitaner an uns vorüber: Durante, Leo, Vinci, Feo, auch Hasse, die dem jungen Jommelli als Vorbilder dienten, und deren Einflüsse im Verlaufe der Arbeit an interessanten Beispielen gezeigt werden. Es ist ein Vorzug des Abert'schen Buches, daß es nicht nur einseitig Analyse treibt und das Bemerkenswerte dort, wo es notwendig ist, auch wirklich hervorhebt, sondern daß Jommelli überall aus seiner Zeit heraus begriffen und erklärt wird, nach seinen guten Seiten sowohl wie nach den schlechten. Wo immer ein charakteristischer Zug in Jommellis Schaffen auftaucht, verfehlt der Verfasser nie, Seitenblicke auf das Schaffen anderer Zeitgenossen zu werfen. Dadurch gewinnt die ganze Darstellung trotz allergrößter Ausführlichkeit eine gewisse Plastik und eröffnet selbst dem Fernerstehenden mühelos den Blick in die verwickelten, aber interessanten Zusammenhänge der musikalischen Zeitgeschichte. — Mit rühmenswerter Klarheit sind ferner die Stadien im inneren Entwickelungsgange Jommellis auseinandergelegt: seine Tastversuche als Anfänger, sein Anschluß an Vorbilder, das Erwachen eines eigenen Stils, die Aufnahme fremder, insbesondere deutscher Stilelemente und das allmähliche Vordringen zu einem mit vollkommener innerer Deutlichkeit geschauten Opernideal: einer Art „neapolitanischen Gesamtkunstwerks". Reichliche Notenausschnitte, im Anhang sogar die Mitteilung ganzer Szenen, illustrieren aufs beste die Analysen des Textes. — Das Verdienst des Abertschen Buches ist, in ein paar Worte gefaßt, ein doppeltes: einmal, den Meister selbst als Größe seiner Zeit an der Hand wissenschaftlichen Beweismaterials dargestellt zu haben, das andere Mal, die neapolitanische Oper im ganzen als ein kunst- und kulturgeschichtlich bedeutsames Phänomen aufs neue der Gegenwart vor Augen geführt und damit zu weiteren Studien in ihrem Gebiet angeregt zu haben.

Dr. A. Schering

263. **Karl Grunsky**: Musikgeschichte seit Beginn des 19. Jahrhunderts. Verlag: G. J. Göschensche Verlagshandlung (Sammlung Göschen).

Der Verfasser hat hier den Versuch unternommen, eine Einführung in die Musikgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts zu geben, die sich formell und stilistisch den anderen „kurzen, klaren, allgemeinverständlichen Darstellungen aus allen Gebieten des Wissens", wie sich die handlichen Bändchen der Sammlung Göschen charakterisieren, anzugliedern bestrebt. Gegen die Form des Grunskyschen Doppelbüchleins ist nichts einzuwenden. Induktiv geht der Verfasser von der weltlichen Musik der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zwanglos zu den Großmeistern der Klassik und Romantik über, und diese Abschnitte seines Werkes sind denn auch inhaltlich die befriedigendsten und eigenartigst gestalteten, insofern Grunsky nicht nach Art der nüchternen Kathederhistoriker trocken chronologisch fortschreitet. Vielmehr greift in Grunskys Auffassung der geschichtlichen Entwickelung gewissermaßen ein Rad in das andere ein. Es ist eine Geschichte mehr der musikalischen Formen als der musikalischen Individualitäten, die der Verfasser bietet. Dabei muß er denn hie und da mehrmals in verschiedenem Zusammenhang auf einen und denselben Meister zurückgreifen, ohne daß doch seine Darstellung sich zersplitterte. Nur gegenüber der neuesten Musikproduktion

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

kann Grunsky leider einen sehr einseitigen antistraußischen Standpunkt nicht nur nicht verleugnen, sondern er bereitet sein geradezu wutschnaubendes Kapitel über die zweifellos genialste moderne kompositorische Persönlichkeit planmäßig vor. Eine solche Parteilichkeit, die der Verfasser auch älteren Meistern, wie Mendelssohn und Offenbach, gegenüber an den Tag legt, ist in einer für weitere und weiteste Kreise berechneten Darstellung der neuesten Musikgeschichte aufs schärfste zu verurteilen, zumal wenn der Standpunkt in einer so offenbar feindseligen und unsachlichen Art und Weise vertreten wird. Läßt doch Grunsky an Strauß kaum ein gutes Haar. Nicht einmal der entschieden Unsterblichkeitswert in sich schließenden Lyrik des Komponisten von „Traum durch die Dämmerung" läßt der Verfasser Gerechtigkeit widerfahren! Geradezu erheiternd wirkt der lapidare Satz: „Bezeichnend ist, daß ihn (scil. R. Strauß) der ‚Simplizissimus' schont: beide wenden sich nachgerade an ein Publikum, das verderbt sein will und sich der eigenen Verderbnis freut". — Auch der folgende Abschnitt, der sich mit der modernen symphonischen Dichtung und der Oper beschäftigt, geht von dieser blinden Strauß-Gegnerschaft aus und gelangt zu völlig falschen Ergebnissen. Max Schillings hat von Anfang an nicht zur „Gefolgschaft Richard Strauß'" gehört, sondern er hat sich vielmehr von Wagnerischen Einflüssen allmählich losgesagt und sich zu einer eigenen, von der Strauß'schen völlig verschiedenen Tonsprache durchgearbeitet. Geradezu unglaublich ist es, daß Grunsky sogar auch bei Max Reger von einer Harmonik zu sprechen wagt, „für die nicht sowohl Bach als Richard Strauß den Freibrief geschrieben hat." Den Klavierkompositionen Regers mit ihrem „unwählerischen, nicht immer echten Wüten" stellt der Verfasser die gemütswarmen Kompositionen — August Halms gegenüber! — Zum Glück versöhnen die Schlußkapitel „Musikwissenschaft und Musikpflege" durch den sachlicheren und warmen Ton wieder mit den Irrtümern der vorausgegangenen Abschnitte, die der Verfasser hoffentlich bei Gelegenheit der nächsten, dritten Auflage mildern wird, wenn anders er sich nicht selbst den Vorwurf zuziehen will, den er den Straußianern macht: den Vorwurf der Parteilichkeit.

Arthur Neißer

264. **Heinz Hess**: Die Opern Alessandro Stradella's (III. Heft der zweiten Folge der Beihefte der Internationalen Musik-Gesellschaft). Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1906.

Nach langer Pause sind endlich wieder zwei internationale Beihefte erschienen, die nun dafür auch wieder ebenso interessante wie wertvolle Studien bringen. Die eine handelt von den Opern des durch Flotows Oper zwar nicht bekannt, aber doch populär gewordenen Sängers und Komponisten Alessandro Stradella. Die Forschungen über Leben und Kunst dieses hervorragenden Meisters sind noch nicht zu Ende geführt; die vorliegende Arbeit liefert einen neuen, wichtigen Beitrag dazu. Zu seiner Biographie liefert Hess neue Momente. Stradella stammt demnach aus Norditalien (Modena oder Vignola), während man früher seine Wiege auch in Rom und Neapel gesucht hatte, wo der Vielverschlagene allerdings auch gelebt hat. Er war tatsächlich nicht nur ein „großer Sänger", sondern auch „Mädchenfänger"; denn er entführte ein aristokratisches Mädchen nach Turin, wo er dafür von Mördern, die die Angehörigen gedungen hatten, verwundet wurde. Er führte sein leichtfertiges Leben fort und wurde schließlich in Genua wegen einer Liebesaffäre, bei der es sich möglicherweise wieder um die Entführte und die Rache ihrer Verwandten gehandelt hat, wirklich von gedungenen Banditen ermordet (1681?). Er war ein großer Meister der Komposition. Hier werden in erster Linie seine vier Opern behandelt („L'Oratio Cocle sul ponte"; „Corispero"; „Floridoro" und die ausgesprochene opera buffa „Il Trespolo Tutore"). Lassen wir Hess selbst zu Worte kommen, ohne auf die melodischen, harmonischen und instrumentalen Errungenschaften Stradella's näher einzugehen: Der Autor hofft, „einer einseitigen Beurteilung Stradella's erfolgreich zu begegnen, die allein auf der Kenntnis der Oratorien und der kirchlichen Kompositionen, sowie einer Anzahl von Kantaten fußen kann, und die in Stradella lediglich einen Vollender der forma exteriore sieht. . . . In zutreffender Weise charakterisieren Rollands in dieser Hinsicht sich äußernde Worte die von mir einer späteren Schaffensperiode zugeschriebenen Werke. Im Hinblick auf diese können wir in den Opern beinahe von Sturm und Drang sprechen. Die unmittelbare Entäußerung einer starken Künstlerindividualität ist hier noch nicht behindert durch allzustrengen Formenzwanz. Besonders der reiche Esprit in den komischen Teilen, der Versuch einer innerlichen Charakteristik durch die Musik und dadurch ein freies Erfassen dramatischer Situationen — das sind die eigenartigen Vorzüge dieser Werke, in erster Linie des ‚Trespolo'. . . Die Fühlung mit dem Leben und Lachen des Volkes unterscheidet Stradella's Opern von seinen übrigen, darunter auch den bislang allein bekannten Werken. Die vornehme Größe des ‚S. Giovanni Battista' [Oratorium] findet in dem Humor des ‚Trespolo' ihre Ergänzung zu der reichen, vollkommenen Persönlichkeit, die wir in Stradella erblicken müssen. Der Adel echter gründlicher Meisterschaft sichert aber auch den Opern einen hervorragenden Platz unter den zeitgenössischen Produkten. Auch wenn er unter dem Volke wandelt, kann der primo Apollo della Musica seine Gottheit nicht verleugnen". — Es folgt nun ein Verzeichnis seiner Kompositionen (an Manuskripten: 18 Symphonieen, d. h. instrumentale Vor- und Zwischenspiele; 5 kirchliche Kantaten; 23 Motetten; 6 Oratorien, darunter ein zweiteiliges; 6 Arien; 7 Kanzonetten; 193 weltliche Kantaten; eine Sammlung von Kantaten, eine von Arien, eine von Duetten, eine von Arien und Kantaten; 46 Madrigale; 8 Prologe; 6 Intermezzi; 10 Drammi in musica; 4 Opern; ein pädagogisches Werk; an gedruckten Werken: 2; dazu 8 Neuausgaben). Hess' vorzügliche Studie schließt mit dem Abdruck einer größeren Auswahl von Musikstücken aus Stradella's Opern.

265. **Georgy Calmus**: Die ersten deutschen Singspiele von Standfuß und Hiller (VI. Beiheft der zweiten Serie der Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft). Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1908.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Neue Veröffentlichungen der Internationalen Musik-Gesellschaft sind immer mit Freuden zu begrüßen. Stellen sie doch jedesmal einen Fortschritt auf irgendeinem Gebiete der sich immer mehr und gewaltiger erweiternden, jungen Musikwissenschaft dar; bringen sie doch regelmäßig neue und interessante Erkenntnisse rein theoretischer oder ästhetischer oder vor allem historischer Art. Das Letztgesagte ist in dem neuesten Beihefte der Fall, das interessante neue Beiträge zur Geschichte der Oper im weitesten Sinne darbietet. Es läßt erkennen, welche englischen und französischen Einflüsse auf das deutsche Singspiel wirkten, bis es in Johann Adam Hiller, dem ein Christian Felix Weiße als Dichter zur Seite stand, einen gewissen Höhepunkt seiner Entwickelung erreicht hatte. Er und sein Vorgänger Standfuß bilden den Ausgangspunkt der neueren deutschen Spieloper. Bisher waren diese Werke nur wenig bekannt und noch weniger einem fachwissenschaftlichen Studium unterworfen gewesen. Hillers Schüler Rochlitz hat in einer Nekrologschrift in einer vielgelesenen Zeitschrift Irrtümer über seinen Lehrer verbreitet. Diese Irrtümer wurden weit und blieben lange verbreitet, während eine Gegenschrift Nicolais leider nur wenig Beachtung fand. In vorliegender Schrift werden diese Irrtümer endlich berichtigt und dem bisherigen Wissen neue und ebenso interessante als wichtige Erkenntnisse hinzugefügt. Zur Besprechung gelangen darin folgende Werke: „Der Teufel ist los, oder Die verwandelten Weiber", Text von Weiße, Musik von Standfuß, zuerst aufgeführt 1752 in Leipzig; „Die verwandelten Weiber", Text von Weiße, Musik von Hiller, zuerst aufgeführt 1766, gleichfalls in Leipzig, nach jahrelanger Verzögerung durch den Siebenjährigen Krieg; „Lisuart und Dariolette oder Die Frage und die Antwort", Text nach englischer Vorlage, aber französischer Bearbeitung von Schiebeler, Musik von Hiller, erste Aufführung 1766 in Leipzig; „Lottchen am Hofe", nach dem französischen Pasticcio „Ninette à la cour" von Favart, Text von Weiße, Musik von Hiller, zuerst 1767 in Leipzig aufgeführt; aus demselben Jahre „Die Muse", Einakter ernsten Inhalts, mit Musik von Hiller; „Die Liebe auf dem Lande", 1768 aufgeführt, Text von Weiße, Musik von Hiller (der Inhalt ist aus zwei französischen Operetten kombiniert und schildert wie „Lottchen am Hofe" die Verderbtheit des damaligen Hof- und Beamtenlebens); „Der Krieg", Text von Weiße (1767), Musik von Hiller, erste Aufführung in Leipzig 1772 (der Inhalt ist wörtlich aus der italienischen Vorlage Goldoni's übernommen; Lieder sind eingelegt, wirken aber trotz drastischer Charakteristik hemmend). Hillers bekanntestes, noch heute nicht ganz vergessenes und hie und da gar noch auf dem Repertoire erscheinendes Singspiel ist aber „Die Jagd". Der Text ist wiederum von Weiße, und zwar handelt es sich um einen englischen Stoff, der aus Frankreich nach Deutschland herüberkam. Die französischen Vorlagen waren Collé's „La partie de chasse de Henry IV" und Sedaine-Monsigny's „Le roi et le fernier". Die erste Aufführung der „Jagd" fand am 29. Januar 1770 in Weimar statt. — Calmus behandelt nach ihr noch Hillers übrige Singspiele. Da ist zuerst zu nennen: „Der Dorfbarbier", nach Sedaine-Philidor's „Blaise le savetier", von Weiße gedichtet und inhaltlich nicht verwandt mit Schenks bekannterem gleichnamigen Singspiel; es erschien 1771. Ferner werden noch besprochen: „Der Erntekranz", „Die Jubelhochzeit", „Die kleine Ährenleserin", „Das Grab des Mufti oder Die beiden Geizigen" und „Poltis oder Das gerettete Troja". — Hillers Singspiele fanden in ganz Deutschland weiteste Verbreitung, beeinflußten Wieland, Schweitzer, Benda und selbst Gluck und regten Josef II. zur Gründung eines Nationaltheaters in Wien an, welche Tat wieder Mozarts „Entführung aus dem Serail" zeitigte. Der Autor sagt zum Schlusse seiner Ausführungen: „Die Bedeutung der ersten deutschen Singspiele von Standfuß und Hiller liegt weniger in ihrem selbständigen künstlerischen Wert, der doch nur sehr gering anzuschlagen ist, als vielmehr in den Anregungen, die sie für die Entwickelung der deutschen komischen Oper enthalten und die, durch günstige Verhältnisse gefördert, schließlich zu einer Blüte des deutschen Singspiels geführt haben. Der natürlichen, wenn auch nicht kultivierten Begabung von Standfuß, die der Art des Engländers Carey nicht unähnlich ist, verdankt das deutsche Singspiel seine ersten Erfolge. In Hiller fand es dann einen Förderer, dessen nicht sehr starkes Talent durch eine gründliche musikalische Bildung und durch die ausgedehnte Kenntnis der zeitgenössischen Musik unterstützt wurde. Daher bieten seine Singspiele, ohne originell oder bedeutend zu sein, einen treuen Spiegel der damals beliebten oder auch typischen musikalischen Ausdrucksweise, von den einfachen, empfindsamen Liedern bis zur italienischen Bravourarie, von den Buffomanieren bis zu den ernsten Kirchengesängen, und gerade das verhalf ihnen wohl mit zu dem großem Beifall eines naiven und nicht allzu kunstgeübten Publikums ... Es bleibt Hillers Verdienst, als erster die Vorzüge seiner ausländischen Vorbilder nach Deutschland verpflanzt zu haben. Das deutsche Singspiel fand in ihm doch den rechten Mann zur rechten Zeit. Hiller gehört auch auf diesem Gebiet zu jenen kleinen Meistern, deren bescheidene Anregungen durch die Werke ihrer großen Nachfolger in ehrenvoller Weise bestätigt wurden." Kurt Mey

266. **Richard Batka:** Aus der Opernwelt. Verlag: G. D. W. Callwey, München.

Der Verfasser gibt zwar in seiner Bescheidenheit der vorliegenden Sammlung von Skizzen und Kritiken das Motto „Das sind die Kleinen von den Meinen"; — allein nicht viele von den landläufigen Essays- und Rezensionensammlungen werden sich dieser in bezug auf Fülle von Anregungen und auf dauernden Wert würdig zur Seite stellen lassen. Die Vielseitigkeit und Gründlichkeit des Inhalts im Verein mit der gewinnenden Gefälligkeit der Form lassen die Lektüre dieses Büchleins wahrhaft als einen Genuß erscheinen. Kommt in den am Anfang zusammengestellten Abhandlungen, von denen besonders die drei sich mit Mozart beschäftigenden hervorgehoben sein mögen, der ernste Forscher zu Worte, so erfreut der bunte Strauß der den zweiten Teil bildenden Opernkritiken durch den

Digitized by Google
UNIVERSITY OF MICHIGAN

leichten Fluß der Rede, die Treffsicherheit der Beurteilung, die Fülle an geistvollen Einzelheiten.

267. **J. Hennings:** Geschichte der Singakademie zu Lübeck. Verlag: M. Schmidt, Lübeck.

Auf reichlichem Material fußend, erzählt uns diese kleine Monographie die Entwickelung der im Jahre 1832 gegründeten Lübecker Singakademie aus kleinen Anfängen bis zur heutigen Höhe. Viel des Interessanten und Wissenswerten ist in der Schrift enthalten.

268. **Karl Söhle:** Mozart. Dramatisches Zeitbild in vier Aufzügen. Verlag: L. Staackmann, Leipzig.

Es ist nicht das erste Mal, daß der letzte Abschnitt von Mozarts Leben dramatisch verwertet worden ist. Steckt ja doch in dieser packendsten aller Künstlertragödien so viel dramatisches Leben, daß die Versuchung, sie zum Dichtwerk zu gestalten, niemals ganz verlöschen wird. Über Söhles Werk läßt sich nur sagen, was über die meisten derartigen Versuche gesagt werden kann und muß: es ist dramatisierte Historie, die aber ebensowenig dramatischen Wert hat wie historischen; auf altem, zum Teil längst abgetanem Anekdotenklatsch beruhend, der durch mitunter zutage tretenden Mangel an Lokalkenntnis noch unglaubhafter wird, gießt dieses „Zeitbild" die bis zum Überdruß schon wiederholten Phantasieen über Mozarts Ende — die ja großenteils gar nicht der Wahrheit entsprechen — von neuem um. Am traurigsten kommt — der Tradition gemäß — auch hier wieder der arme Schikaneder weg, dessen Kanzlei einmal beschrieben wird als eine Sammlung von Gegenständen, die auf einen Schlemmer und Mädchenfreund hindeuten. „Aus dem ganzen Raume und jedem Gegenstande muß man sozusagen Schikander herausschnüffeln können"! — Soviel Gutes in dem Werkchen steckt, die unhistorische Färbung schadet ihm auf Schritt und Tritt. Dr. Egon v. Komorzynski

MUSIKALIEN

269. **Richard Wetz:** Kleist-Ouvertüre. op. 16. Verlag: Fr. Kistner, Leipzig.

Der Komponist will offenbar durch den Titel seines Werkes, sowie durch ein Hölderlinsches Zitat (dessen Mittelsatz „Es nährt das Leben vom Leide sich" der wichtigste ist) nur die Grundstimmung und den Entwickelungsplan im allgemeinen andeuten. Das ist jedenfalls vernünftiger als das ausführliche Programmgefasel vieler moderner Schwächlinge, die ihre Erfindungsohnmacht durch lautes philosophisches Gerede gern übertönen möchten. Nun, Wetz hat musikalische Kräfte genug, um solche Moden nicht mitzumachen. Er verliert sich darum auch nicht in Einzelheiten, sondern wahrt vor allem die große Linie. Nach einem Aufschrei des Orchesters und einer schrillen Dissonanz in den Hörnern setzt das Hauptthema ein, tragisch und düster mit leeren Quintenschritten nach oben tastend und hoffnungslos wieder herabsinkend. Die ganze erste Entwickelung des Themas, an der sich vornehmlich das Holz beteiligt, ist sehr geschickt auf einen Orgelpunkt gestellt, dessen pochende Viertel wie das unerbittliche Schicksal vorwärts schreiten. Nachdem auch die Streicher das Thema mitgenommen, ein freundliches Aufblicken — liebenswürdige Doppelschläge in Klarinetten, Fagott, Oboe, Horn — die Stimmung vergeblich zu erhellen suchte, wieder ein Aufschrei, ein Aufbäumen des ganzen Orchesters — dann setzt das Allegro ein, dessen Thema schroffere, zerrissenere Linien zeigt, und der Kampf beginnt; seine einzelnen Phasen zu schildern, würde mich zu weit führen. Das zweite Thema, das beim Buchstaben F in den Geigen einsetzt, kontrastiert scharf gegen das erste. Seine sehnsüchtigen Regungen hätten ruhig noch etwas mehr Breite vertragen können. Wohl taucht es in holden Visionen wieder auf — Stellen, deren sinnlicher Wohlklang gegen die herbe Natur des Anfangs angenehm absticht —, aber die Tragik überwiegt. Wieder auf einem Orgelpunkt, diesmal A, ist die gewaltige Steigerung aufgebaut, von deren Gipfel dann die Trompeten, von Horn- und Posaunenfanfaren umlodert, das Schicksalsthema herabschmettern. Hier möchte ich eine rein technische Bemerkung einflechten. Nach meiner Ansicht würde der Komponist besser getan haben, vier Takte vor dem Buchstaben L die Trompeten noch wegzulassen; ihr Eintritt bei L wäre dann noch wirksamer gewesen; doch das kann ja der Dirigent ausprobieren. Noch möchte ich die Stelle beim Buchstaben O erwähnen, wo auf dem Grunde der zart flimmernden Streicher das Sehnsuchtsmotiv im Horn erscheint — eine Stelle, die sehr gut klingen wird. Von hier schreitet es rasch zum versöhnenden Schluß: am Todeskelche trinkt sich das Leben glücklich! Das ganze Werk hat auf mich den Eindruck eines gesunden Empfindens und eines tüchtigen Könnens gemacht. Die Knappheit und Gedrungenheit der Struktur erinnert etwas an Brahms; auch vielfach das Orchesterkolorit. Aber im großen ganzen ist Wetz doch ein Eigener; kein sehr starker und fortreißender, aber — ein Eigener.

Dr. Max Burkhardt

270. **Choralvorspiele alter Meister.** Für den praktischen Gebrauch bearbeitet von Karl Straube. Verlag: C. F. Peters, Leipzig.

Durch die Herausgabe dieses stattlichen Bandes hat Karl Straube seinen ernstgesonnenen, nicht nur auf den groben Effekt bedachten Kollegen an der Orgel, nicht minder den studierenden Kunstjüngern einen großen Dienst geleistet. Unter den 45 Choralvorspielen finden sich, dank der verdienstlichen Mitarbeit Prof. Max Seifferts, 25 im Druck erstmalig veröffentlichte. Um das Schaffen Seb. Bachs im rechten Lichte zu beurteilen und zu verstehen, kann man nichts Besseres tun, als auch die Werke seiner Vorgänger im 17. Jahrhundert eingehend zu studieren. Ebenso wie die Bachschen verlangen auch die Choralvorspiele eines Böhm, Buxtehude, Pachelbel, Scheidt ein liebevolles Versenken und Eingehen in die Stileigentümlichkeiten ihrer Entstehungszeit. Und dazu hat Straube als ein berufener Interpret dem Spieler durch sorgfältige Phrasierung des mustergültig klar gedruckten Textes vorgearbeitet. Auf eine genauere Angabe der Registrierung (wie in den „Alten Meistern des Orgelspieles") ist diesmal verzichtet, es finden sich nur allgemeine Angaben nach Stärkegraden im Text, deren Umsetzung in die Wirklichkeit dem geschmackvollen Verständnis des Spielers

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

überlassen bleibt. Mögen unsere ernsten Organisten im Konzert und im gottesdienstlichen Spiel recht ausgiebig aus diesem frischen Quell schöpfen, aus dem auch die Bachsche Choralkunst geflossen ist.

271. **Josef Haas**: Suite für Orgel (Phantasie, Capriccio, Intermezzo, Introduktion und Fuge). op. 20. Verlag: R. Forberg, Leipzig.

Diese neue (Karl Straube gewidmete) Suite des aus Regers Schule hervorgegangenen Komponisten bestätigt im wesentlichen die Eindrücke, die uns seine Orgelsonate op. 12 (siehe „Musik" VII. 23) sowie die Drei Präludien und Fugen op. 11 hinterlassen haben. Wie Haas noch ganz im Banne der Schreibweise Regers steht, so teilt er auch dessen Vorzüge einer nie versagenden kontrapunktischen Technik, die in erster Linie den Fugen zugute kommt. Andererseits vermissen wir auch bei Haas die Erfindung großzügiger, plastischer und charakteristischer Themen, die den Wogen einer immer wieder negierenden und alterierenden Chromatik siegreich standhalten, selbst gestaltend wirken und nicht nur als technische cantus firmi, als Angelpunkte für kapriziöse harmonische Drehungen und Wendungen auftreten. Indessen müssen wir bedenken, daß Haas erst am Anfange einer zu den besten Hoffnungen berechtigenden Entwickelung steht. Auf den ersten Blick erscheint er zwar einfach als Nachahmer Regers, doch bleibt dem genaueren Beschauer die hie und da hindurchklingende persönliche Note nicht verborgen. Fast überall interessant und von bemerkenswerter Glätte, vermag Haas' Musik gleichwohl nicht allenthalben zu erwärmen, aber des Komponisten offenkundiges Streben nach einem gutklingenden, durchsichtigen, Bach ähnlichen Orgelsatze ist mit Genugtuung zu begrüßen. Auch in Regers Schaffen für die Orgel ist ein solcher Wandel im Sinne der Klärung nachzuweisen: nicht das Quantum Orgelwind ist entscheidend für Ausdruckskraft und Kunstwert der Komposition. Zur Charakterisierung der Suite sei bemerkt, daß das „Intermezzo" auch für solche, die dem Regerstil nicht besonders gewogen sind, zugänglich sein dürfte; es ist eine ruhig dahinfließende schlichte Weise voll feiner Stimmung. Das mit echt Regerschem Humor geschriebene „Capriccio" ist noch „launenhafter" als die übrigen Stücke, wenn auch harmonisch nicht übermäßig kompliziert. Dagegen wälzt die „Phantasie" vollgriffige stark alterierte Akkordfluten heran, aus denen mehrfach wiederkehrende kleine zarte Zwischensätze wie Inseln hervorlugen. Eine ungeduldig drängende Introduktion bereitet mit Anklängen die sehr gewandt geschriebene Fuge vor, deren lebendiges Thema in Moll auch in Umkehrung und Engführungen, am Schluß in wirksamer Steigerung auch in Dur auftritt. — Konzertspieler seien auf Josef Haas als eine sehr beachtenswerte Erscheinung hingewiesen.

272. **Sigfrid Karg-Elert**: Sonatinen für Harmonium. op. 14, No. 1 G-dur; No. 3 a-moll. Verlag: C. Simon, Berlin.

Die Harmoniumliteratur hat, wie man dies von Karg-Elert meistens erwarten darf, auch durch diese Sonatinen eine angenehme Bereicherung erfahren. Fein empfundene ansprechende Hausmusik, in sorgfältigem gewandten Satze, leichtverständlich, ohne banal zu sein. Der No. 3, die sich mit einer Ciaconna und einer leichtbeschwingten Fughetta sogar ein wenig klassisch anläßt, möchten wir vor der ersten den Vorzug geben. Den Absichten des Komponisten dürfte ein Kunstharmonium am meisten entgegenkommen.

Dr. Ernst Schnorr v. Carolsfeld

273. **Karl Philipp Emanuel Bach**: Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen. Kritisch revidierter Neudruck nach der unveränderten, jedoch verbesserten zweiten Auflage des Originals, Berlin 1759 und 1762. Herausgegeben von Dr. Walter Niemann. Verlag: C. F. Kahnt Nachf., Leipzig 1906.

Die vorliegende Neuausgabe ist mit Freude zu begrüßen, und es darf dem fleißigen Herausgeber für seine sorgfältige Arbeit aufrichtiger Dank ausgesprochen werden. Der Neudruck war eine Notwendigkeit, da der „Versuch" trotz aller seiner bekannten Mängel, doch ein Werk ist, das seinen Gegenstand in vielen Punkten gründlich und grundlegend behandelt. Die „Manieren" u. a. der älteren deutschen Klaviermusik lassen sich nirgendwo so gut studieren wie bei Bach. Ausstattung und Druck sind hervorragend gut.

Wilibald Nagel

274. **Oscar Beringer**: Klavierschule. Verlag: Bosworth, Leipzig und London.

Eine Kinderschule, recht und schlecht. Recht: in der guten Auswahl klingender Stückchen und Lieder, schlecht: in allem technischen Beiwerk. Kapitel 17 enthält das unsinnige Fingerstaccato, Kapitel 13 die verkehrte Anschauung vom Daumenuntersatz. Seite 113 empfiehlt das: „feste Drücken" und „Kneten" der Taste zwecks Erzeugung eines singenden (?) Anschlags. Kapitel 14 endlich zeigt den lieblichen Handgelenkanschlag in Wort und Bild, und zwar in herrlichster Anpreisung eines festliegenden, angeschraubten Armes. Hilf Himmel, wann hört der Unsinn auf!

275. **Lebert und Stark**: Klavierschule. Zweiter Teil. Herausgegeben von Max Pauer. Verlag: Cottasche Buchhandlung, Stuttgart.

Für diese berühmte Schule gibt es heute nur noch eine Entschuldigung: daß nämlich Schulen sein müssen, etwa wie Grammatiken sein müssen. Immerhin ist der zweite Teil besser als der erste, insofern der Herausgeber manche Punkte in moderner Weise umgeändert hat. Zwar ist die Ausdrucksform völlig unzulänglich, aber die Absicht hier und da in einzelnen Bemerkungen eine bessere als sonst. Daß Pauer, der praktisch selber über eine vollkommen ausgebildete Gewichttechnik verfügt, selber auch genau weiß, was „Loslassen" und „Schwingen" des Armes für die Klaviertechnik bedeutet, theoretisch nichts davon weiß, ja sogar „Fesselübungen", Daumenuntersatzstudien und den aktiven Handgelenkanschlag u. dgl. beibehält, beweist, wie abhängig der Pädagoge alter Schulung von eingeimpften Vorurteilen und irrigen Anschauungen sein kann. In § 39 erwähnt er ganz richtig das passive Handgelenk, schaltet es aber als „für die vorliegenden Zwecke nicht in Betracht kommend" wieder aus. Was er sich unter der „Empfindung des

Digitized by Google
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Handgelenkfalles", bzw. der „vollständigen Trennung von Hand- und Armtätigkeit" (?) eigentlich vorstellt, wäre man begierig zu erfahren. Hier wäre wirklich der Platz, wo auf Grund unserer neueren Forschungen eine gewissenhafte Korrektur der Begriffe vorgenommen werden müßte. Ganz umgearbeitet werden müßte auch der § 40 über das Fingerstaccato, der auch in der Formulierung weder klar noch richtig ist. Über das sonstige Material brauche ich wohl kein Wort zu verlieren. Gut ist der moderne „Pedalgebrauch" erklärt. Ebenso enthalten die Kapitel über „Dynamik" und das „Portamento" usw., wenn auch nicht völlig korrekte, so doch auch keine falschen Hinweise. Sieben kleine Charakterstücke von Max Pauer selber und der kurze Abriß einer Formenlehre am Schluß sind wohl das Beste dieser höchst reformbedürftigen Musterschule.

R. M. Breithaupt

276. **Arthur Blass**: Wegweiser zu Joh. Seb. Bach. Eine Sammlung von Klavierwerken aus dem 18. Jahrhundert mit Bezeichnungen und Erklärungen nach dem Stande moderner Musikforschung. Verlag: Chr. Fr. Vieweg, Groß-Lichterfelde.

Um Bach richtig zu verstehen, sagt der Verfasser im Vorwort, muß man zunächst seine Zeitgenossen verstehen lernen und vor allem François Couperin, Domenico Scarlatti und G. F. Händel gründlich studieren. Gewiß schrieb Bach seine kleinen Präludien für Anfänger, aber er hatte Recht damit nur für seine Zeit, in der die Polyphonie gleichsam in der Luft lag. Unsern Anfängern wird der große Meister, wenn sie nicht von einer außergewöhnlich feinen pädagogischen Hand geführt werden, geradezu verleidet. Wir pflegen noch immer gar zu leicht allen Klavierausdruck im Sinne Mendelssohns, Chopins und Liszts aufzufassen und wiederzugeben. Also gilt es, uns für die eigenen Reize jener alten Klaviermusik einzustellen und den Blick zu schärfen. Der Verfasser hat zunächst die Stücke seiner Sammlung auf alten Cembali genau studiert und erprobt, wie sie wirklich klingen. Darauf hat er mit Takt und Geschick den Urtext, der oft sehr dünn klingt, mit harmonischen Stützen und dynamischen Schattierungen so ausgestaltet, daß er auch für unser heutiges Empfinden Lebensfrische und -wärme gewinnt. Und endlich hat er geforscht, wie die alten Tänze, nach denen die Suitensätze gebildet sind, wirklich auch getanzt wurden, und daraus eine Fülle von rhythmischen Anregungen und Vortragsarten für seine Anleitung zum Studium gewonnen. So ist ein sehr brauchbares Übungsmaterial für die Mittelstufe im Klavierunterricht entstanden, das alle Empfehlung verdient, ein „Wegweiser zu Bach", ein Wegweiser aber auch zu seinen Zeitgenossen und Vorläufern, die es wahrlich wert sind, aus der splendid isolation der Monumental-Neudrucke ins Leben der Gegenwart zurückgeführt zu werden. Dr. Hermann Stephani

277. **Sigfrid Karg-Elert**: Lieder für eine Singstimme mit Klavier: Die Kunstreiterin. op. 19. Schöne Augen (Johanna Ambrosius). Ein Zyklusgesang mit Klavierbegleitung und obligater Violine (oder Violoncello). op. 24. Zwei Gedichte. op. 43. Acht Gedichte. op. 52. Stimmungen und Betrachtungen. op. 53. Verlag: Ed. Bote & G. Bock, Berlin.

Vor mir sind 21 Lieder eines ernsten, ringenden Komponisten. Verfolgen wir die Stücke nach ihren Opuszahlen, so sehen wir, daß in dem Schaffen Karg-Elerts der gleiche Zwiespalt sich zeigt wie im modernen Musikschaffen überhaupt. Hie Artistik und Subjektivität, — da technische Begrenztheit und Streben nach dem Typischen. Das früheste mir vorliegende Lied „Die Kunstreiterin" ist bei aller Verve mehr für den Vortrag im Kabaret als im Konzertsaal geeignet und mag daher bei einer Kennzeichnung des Künstlers ausschalten. Erst in op. 24 lernen wir Karg-Elert als einen Mann kennen, der sein Handwerk versteht; dieses Opus ist schier klassisch gehalten und legt Zeugnis ab von Geschmack und Sinn für das Wirksame. Folgt op. 43. Hier ist der Komponist mitten im Kämpfen. Er sucht sein Heil in aparten Rhythmen ($\frac{7}{8}\frac{5}{8}$; $\frac{15}{8}$ [$\frac{5}{4}$]) und in einer feinen, sehr berechneten Chromatik. In den acht Liedern des op. 52 ist er schon viel freier. Gleich das erste Lied „Am Strande" ist ein gelungenes, schönes Stück. Dieses und „Lauf der Welt" in op. 53 erscheinen mir als die besten der Lieder. In No. 2 ist die Harmonik in den Takten „zu mir herein" und „zugefallen sind" wundervoll. In No. 4 ist der Takt ein guter $\frac{4}{4}$- und kein $\frac{8}{8}$-Takt. Allen Liedern gemeinsam ist eine auffallende Sentimentalität. Dies scheint überhaupt ein Merkmal der mehr artistischen Naturen zu sein. Und damit habe ich Karg-Elerts Wesenheit gestreift. Er sucht zunächst sein Heil in der „Durchaus-Originalität"; doch tut er dies in einer ehrlichen, sympathischen Weise und sieht in allen Dingen auf Vollkommenheit. Vom letzten mir nunmehr bekannten op. 53 wäre noch neben der Hervorhebung des bereits genannten Liedes „Lauf der Welt" die Komposition Heinescher Texte zu erwähnen. Heine verträgt kein Unterstreichen und Sich-Vergessen beim musikalischen Erleben seiner Gedichte. Resultat: Karg-Elert ist ein sympathischer, ernster Künstler, der uns gewiß noch viel Wertvolles schenken wird. Auch sage ich voraus, daß ihm die Wege der „Durchaus-Originalität" immer weniger behagen werden.

278. **Hermann Hans Wetzler**: Fünf Lieder für eine Singstimme. Verlag: Albert Ahn, Köln a. Rh.

Wetzlers Lieder verraten eine feine Intelligenz und ein edles Streben. Sie sind, wenn auch ganz vom Geiste Richard Wagners beeinflußt, selbständige vollwertige Produkte; sie sind von einem intensiven Empfinden getragen, das namentlich in der geschickten Verwendung der Hauptmotive zum Ausdruck gelangt. Am besten offenbart sich das Können des Künstlers in der Vertonung des Goethischen Gedichtes „Beherzigung" und des schönen Liedes von Lini Wetzler „November". Sängern, die höheren Ansprüchen gerecht zu werden vermögen, seien diese Lieder angelegentlichst empfohlen.

279. **Felix Weingartner**: Japanische Lieder. op. 45. Heft I und II. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig (Volksausgabe).

Wir leben in einer merkwürdigen Zeit. Der Westen der Welt möchte die wunderbaren, eigentümlichen Schätze des Ostens sich zu eigen

Digitized by Google
UNIVERSITY OF MICHIGAN

machen, der Osten erkennt die bedeutenden Errungenschaften des Europäers auf allen Gebieten an, kurz: es beginnt so etwas wie ein Menschheitssinn aufzukeimen. Diese Sehnsucht nach dem ganzen Menschen, nach „dem Menschen", macht sich auch in unserer Kunst geltend und nicht zuletzt in der Musik. Viele Weisen des Ostens werden uns durch einfache Mitteilung oder in Übertragungen zugänglich gemacht, moderne Musiker (wie z. B. Busoni, an dessen vor kurzem bei Breitkopf & Härtel erschienenen sechs Klavierstücke ich denke) suchen durch ungewöhnliche Klangkombinationen und Tonfolgen unser Halbtonsystem vergessen zu machen. Nun liegt vor uns ein Heft „Japanische Lieder" von Weingartner, zu denen er, wie aus den vorangestellten exotischen Tonarten ersichtlich ist, durch Georg Capellens „Fortschrittliche Harmonie- und Melodielehre" angeregt worden sein dürfte, die zum ersten Male die sich aus der Exotik ergebenden tonalen Möglichkeiten durch Notenbeispiele erläutert und ordnet. Der interessante Versuch Weingartners lehrt, daß manche exotische Tonleiter tatsächlich viele Elemente enthält, um Uralt-Natürliches, Zartes und Krauses, Zackiges und Landschaftliches musikalisch zu malen; so sind namentlich die ernsteren Gesänge (z. B. „Am heiligen See", „Sommerduft" und „Spuren im Schnee") von ganz wundervollem Reiz; sie wirken in ihrer stilisierten, aparten Feinheit wie japanische Zeichnungen. Bei anderen Gesängen hingegen (so in „Nach Hause", „Mondlicht" und „Mädchentanz") sehen wir, wie weit wir über solche Naivitäten bereits hinaus sind. Bei alledem dürfen wir nicht vergessen, daß wir keine original-japanischen Kompositionen vor uns haben, sondern gewissermaßen Nachdichtungen mit echten Mitteln. Daß hierbei manches Einzigartig-Wertvolle herauskommt, haben wir also lediglich Weingartner zu danken, — wie wir überhaupt alles mit Freude begrüßen wollen, was zur Bereicherung und Erweiterung unseres Gefühlslebens beiträgt.

280. **Paul Scheinpflug**: Zwei Balladen für mittlere Singstimme und Klavier. op. 11. Verlag: D. Rahter, Leipzig. — Sieben Lieder (Falke-Heft) für eine Singstimme und Klavier. op. 14. Heinrichshofens Verlag, Magdeburg.

In Paul Scheinpflug tritt uns eine mutige, von jedem Zwange sich frei fühlende, leidenschaftliche Komponistennatur entgegen. Seine Lieder sind frische, natürliche und moderne Produkte. Das ist alles wichtig und wertvoll genug, um unser Augenmerk für die Dauer auf ihn zu richten. Doch nun das, woran wir rühren müssen: es ist vieles zu Ungebändigt-Junges in den Liedern; anderes erscheint so, als sei es am Klavier improvisiert. Daher die Anteilnahme nicht von langer Dauer ist. In einzelnen Liedern, z. B. in No. 2 und No. 7, ist bereits Manier zu erkennen; sodann verspürt man den Hang, gefällig zu erscheinen. Dieser Trieb hat ihn auch wohl zum nur anheimelnden und liebenswürdigen Dichter Falke geführt. Von dem, was uns als ganz besonders gelungen auffiel, heben wir heraus: die Stelle „und oben segelt der erste Storch" in No. 4 und das „Herauftappen den Treppengang" in der zweiten Ballade. In der ersten Ballade ist viel Spuk, aber wenig echte Dämonik. In der Ballade „Der Triumph des Lebens" macht ein psychologischer Fehler des Dichters — worauf wartet Heilke Torben? und warum hebt sie langsam die Hand empor? — den Komponisten verlegen.

281. **Wilhelm Mauke**: Vier Gedichte von Goethe für eine Singstimme und Klavier. op. 47. Vier Lieder aus dem Schenkenbuche Goethes für eine Singstimme und Klavier. op. 49. Verlag: C. A. Challier & Co., Berlin.

Ein Gemisch von zu großer Herbheit — verbunden mit Härten in der Begleitung — und natürlicher, wenig origineller Diktion läßt eine Befriedigung schlecht aufkommen. Die gelungenen Stücke sind die aus dem Schenkenbuche. Arno Nadel

282. **Othmar Schoeck**: Neue Lieder und Gesänge. op. 12—15. Verlag: Gebrüder Hug & Co., Leipzig und Zürich.

Im allgemeinen gilt auch von den vorliegenden Liederwerken op. 12 bis 15 von Othmar Schoeck, was seinerzeit über die Erstlinge seiner Muse (op. 2 bis 11) an dieser Stelle (Jahrg. VII, 11) gesagt worden ist. Kaum daß sich die eigenartige Melodie- und Harmonieführung schon schärfer ausgebildet hätte. Schoeck hört mit modernen Ohre und deklamiert apart. Da er — wie die meisten Komponisten von heute — sehr fleißig arbeitet, so findet sich naturgemäß zwischen Liedern kräftiger Erfindung auch mancherlei Erklügeltes. Man fühlt gerade bei Schoecks ehrlichem Schaffen bald heraus, bei welchen Vertonungen nicht nur der Kopf, sondern auch das Herz engagiert war. Vorläufig liegt dem Lyriker die rein poetische Ausdrucksweise unserer Volksdichter Eichendorff, Uhland, Goethe näher, wie die grüblerischere, philosophierende Art Mörikes, Heines, Adolf Freys usf. Daß Heine dem Empfinden des Tondichters noch recht fern steht, habe ich schon anläßlich der Beurteilung von op. 4 angedeutet. In op. 13 fällt dies noch mehr auf. Die unleugbar gewählte Harmonik und Melodik in „Vergiftet sind meine Lieder" trifft die Stimmung der Wortdichtung sehr wenig, und auch in No. 2, „Ja, du bist elend", erscheinen Deklamation und Harmonik als Träger des tonlichen Ausdruckes gezwungen. Besser traf Schoeck Wilhelm Buschs etwas sarkastischen Humor in „Dilemma", ein Lied, das Farbe besitzt und einen eigenen Ton anschlägt. Zur Bekräftigung meiner oben geäußerten Ansicht stelle ich den eben zitierten „Drei Liedern" op. 13 das frisch empfundene op. 12 gegenüber, dessen herzgewinnende Natürlichkeit und schlichte Tonsprache heute besonders angenehm berührt: „Zwei Wanderlieder" von Eichendorff. No. 1 „Reiselied". Eine sangesfrohe Marschweise, frisch vom Herzen herunter geschrieben, voll Klangreiz und ungezwungener Melodik, in ihrer geschlossenen heiteren Stimmung von unmittelbarer Wirkung. Ebenso vortrefflich ist das burschikose „Wanderlied der Prager Studenten" (No. 2) aus dem „Leben eines Taugenichts". Auch hier vereinen sich Poesie und Musik zu natürlichem, festem Bunde. Die Singstimme weist manche hübsche Wendung auf, und der Klavierpart bringt Schwung und jugendliche Begeisterung hinzu. Op. 14 umfaßt Vier Lieder

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

für tiefere Stimme". No. 1 „An die Mutter" (von Mörike) wirkt weder in der etwas matten Deklamation noch in der allerdings gewählten harmonischen Unterlage wahr und überzeugend. Eher läßt sich No. 2 „Das Schlummerlied" (von Ad. Frey) in seiner weichen Mollfärbung akzeptieren. Der Aufbau des Liedes birgt manche Feinheit, aber die melodische Linie entbehrt infolge der (jedenfalls beabsichtigten) Monotonie des Rhythmus doch allzusehr des Reizes. Edle Lyrik bringt dagegen das folgende, lichtere Lied No. 3 „Schöner Ort" (von Ad. Frey). Hier findet sich Schoeck wieder auf einem seiner Natur zusagenderem Gebiete, hier strömt seine Phantasie frei und ungezwungen, verrät sich ein aparter Klangsinn und betätigt sich die gewandte Beherrschung des formalen und tonlichen Ausdruckes. Sehr stimmungsvoll gibt sich No. 4 „Schlafen, schlafen". Die Traumverlorenheit der Hebbelschen Dichtung wird sehr treffend und eigenartig illustriert. Von recht verschiedener Beschaffenheit sind die „Sechs Lieder" op. 15. No. 1 „Der Waldsee" (von H. Leuthold) besitzt viel Klangreiz und Farbe; No. 2 „Nun quill aus meiner Seele" (von Paul Schoeck) fesselt durch fließende Harmonie und schöne Melodie bei reicher rhythmischer und modulatorischer Gliederung: ein prächtiges, wohlgeratenes Lied. Etwas gesucht zwar, aber fein stilisiert erweist sich No. 3 „Frühlingsfeier" (von Uhland) in seiner innig-zarten Stimmung. No. 4 „In der Fremde" (Eichendorff) gehört zu den leichtverständlichsten und — wertvollsten Gaben Othmar Schoecks. In diesem reizenden Liedlein gibt sich der Autor restlos aus. Sorglos entströmt die Erfindung seinem sangesfrohen Herzen und schafft wahre, edle Kunst anmutigster Art. Auch das folgende Lied, No. 5 „Erster Verlust" (von Goethe) atmet echtes Empfinden in gewählter, neuzeitlicher Ausdrucksform. Mehr intensives Empfinden wie ausreichende Gestaltungskraft verrät endlich No. 6 „Peregrina" (von Mörike) — ein weiteres Beispiel dafür, daß Schoeck gewissen poetischen Stoffen gegenüber seiner Erfindungsgabe wie seinem Empfindungsvermögen vergeblich Gewalt antut, um Hervorragendes zu schaffen. Junge Talente pflegen eben bei Auswahl von Textunterlagen mehr wagemutig als skeptisch vorzugehen. Das ist kein Fehler, es stärkt die Kräfte. Solche Proben jugendlichen Tatendranges sollten jedoch so lange im Schreibpulte der Veröffentlichung harren, bis sie vor dem gereiften Blicke des fertigen Künstlers die Sichtung und Nachprüfung bestanden haben.

A. Eccarius-Sieber

283. **Max Reger**: Zwei geistliche Lieder für eine mittlere Singstimme mit Orgel-, Harmonium- oder Pianofortebegleitung. op. 105. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Das erste dieser Lieder ist eine süße, innige Marienweise, die an sich einfach und ohrenfällig klingt, aber durch fein gewählte Harmonisierung einen transzendentalen Zug erhält. Die Färbung, die dem Tonsetzer vorgeschwebt hat, kann auf dem Klavier nur mangelhaft angedeutet werden, darum sollte man sich bei Ausführung dieses sehr schönen Stückes unbedingt der Orgel oder des Harmoniums zur Begleitung bedienen. Die zweite Nummer des Heftes, eine Vertonung des 62. Psalms „Meine Seele ist stille zu Gott" steht zu dem zarten Marienliede in auffallendem Gegensatz. Die Singstimme ist hier mehr deklamatorisch geführt und erhält durch häufige Synkopierung etwas Rhapsodisches. Der rasche Wechsel der Tonarten bringt aber in die kurze Komposition ein Moment der Unruhe, das der einheitlichen Wirkung kaum zuträglich sein dürfte. Interessant ist die mannigfache Verwendung der eintaktigen Achtelfigur, die im Diskant der Begleitung als Vorspiel das Lied einleitet und im weiteren Verlaufe eine bedeutsame Rolle spielt.

284. **Heinrich G. Noren**: Drei Lieder für Bariton. op. 25. Verlag: Robert Forberg, Leipzig.

Hier hat man es insofern mit wirklichen Liedern zu tun, als die Singstimme melodisch geführt ist und die unbedingte Vorherrschaft behauptet, die Klavierstimme aber sich mit der Bedeutung einer sinngemäßen Begleitung begnügt. Eigentümlich berührt es bei der Norenschen Melodik, daß er so oft dieselbe Note viele Male hintereinander erklingen läßt. So hat der Sänger gleich im ersten Liede „Frage" elfmal nacheinander den Ton E zu singen, eine Erscheinung, die fast auf jeder Zeile sich wiederholt und den Liedern, die sonst recht frisch in der Melodie sind, einen Zug zögernden, sinnenden Ernstes verleiht. Ist das schon genannte erste Lied sehr einfach gehalten, so klingt im zweiten „Menschenlos" mehr Leidenschaft. Die Deklamation ist eindringlich und gemahnt bisweilen an das Pathos der Schubertschen Gesänge. Das dritte Heftchen „Die Laterne" (Gedicht von Detlev v. Liliencron) ist im Volkstone geschrieben und trifft den heitern, traulichen, stillvergnügten Grundton des Textes ganz vortrefflich. Ich glaube, daß alle drei Lieder Norens, da sie dem Vortragenden dankbare und keineswegs schwierige Aufgaben bieten, bald in den Konzertsälen heimisch sein werden.

285. **Waldemar v. Baußnern**: Acht Kammergesänge, für eine hohe Singstimme, Streichquartett, Flöte und Klarinette bearbeitet. Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.

Deutsche, französische und italienische Melodieen aus früheren Jahrhunderten sind hier auf eine Art bearbeitet, die zweifellos von aparter Wirkung sein muß, falls bei der Ausführung die Instrumente ganz zart und zurückhaltend begleiten und sich vollständig an die Singstimme anschmiegen, was natürlich ein überaus sorgfältiges Studium voraussetzt. Die alten Weisen sind durchaus schlicht und nach unseren modernen Begriffen sogar teilweise ausdrucksarm, aber v. Baußnern hat es verstanden, ihnen durch prächtige, kurze Vor- und Zwischenspiele, sowie überaus glückliche Verwendung der Begleitinstrumente Farbe und Charakter zu verleihen. Darum glaube ich, daß die reizenden Kleinkunstwerke dieses Heftes stilsicheren Sängerinnen, die über die Gabe anmutigen, leichten Vortrags verfügen, schöne Erfolge sichern werden. Bisweilen hatte ich die Empfindung, daß, wenn zu diesen Liedchen nun einmal die instrumentale Begleitung gewählt werden sollte, zur Vervollständigung des archaistischen, romantischen Klangbildes noch ein Horn hätte beigefügt werden können, das eine kräftigere Note in die In-

Digitized by Google
UNIVERSITY OF MICHIGAN

strumentation bringen würde, wie sie mir besonders bei No. 2 „Ergötzlichkeit zu rechter Zeit“ und auch bei No. 5 „Se tu m'ami“ wünschenswert erscheint. F. A. Geißler

286. **J. S. Bach**: Trios für Pianoforte, Violine und Violoncello, nach den Sonaten und Partiten für Violino solo bearbeitet von B. Todt. Heft 1 und 2. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Der Wunsch, die sehr schwierigen Bachschen Solosonaten für Violine dem häuslichen Musizieren zugänglich zu machen, hat den bekannten Bachforscher und Bachkenner wohl zu dem vorliegenden Arrangement veranlaßt. Es ist entschieden zweckentsprechend.

287. **W. A. Mozart**: Violinkonzert in G-dur. Für Violine und Pianoforte herausgegeben und mit Kadenzen versehen von Henri Marteau. Verlag: C. F. Peters, Leipzig.

Eine sorgfältig bezeichnete Ausgabe dieses in musikalischer Hinsicht nicht gerade sehr wertvollen Konzerts, das Mozart 1775 in Salzburg komponiert hat. Am meisten seiner würdig ist der langsame Satz, im Finale ist ein Straßburger Volkstanz verwertet. Für dieses einfache Konzert ist besonders die breit ausgeführte Kadenz Marteaus zum ersten Satz viel zu brillant, aber sie ist so dankbar (was auch von den anderen, kürzeren Kadenzen gilt), daß sie sicherlich viel gespielt werden wird. Die gut spielbare Klavierbegleitung rührt von August Göllner her. Druck und Ausstattung ist ausgezeichnet.

288. **Theodore Spiering**: Sechs Künstleretüden für die Violine. op. 4. Verlag: Bote & Bock, Berlin.

Die erste, Henry Schradieck gewidmete Etüde bringt interessante Doppelgriffe in Abwechselung mit ostinaten, meist auf leeren Saiten liegenden Tönen. No. 2 (an Bram Eldering) ist vortrefflich für den Übergang von einer Saite zur anderen im Legato, No. 3 (an Karl Flesch) ist eine Oktavenstudie, No. 4 (an Jacques Thibaud) ein Gesangsstück mit Tremolobegleitung, No. 5 (an Fritz Kreisler) gibt gebrochene Akkorde und Doppelgriffe, No. 6 (an Marteau) ist eine Doppelgriffstudie in raschem Tempo mit verminderten Akkorden, besonders nützlich für das Studium der Sexten und Dezimen. Einige dieser Etüden, vor allem No. 4, eignen sich wohl auch zum Vortrag in Konzerten.

289. **Leone Sinigaglia**: Serenade für Violine, Viola und Violoncell. op. 33. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Ein ganz reizendes Werk, das auch ohne den Mangel an wirklich guten Streichtrios mit Jubel begrüßt werden könnte. Der über eine reiche Erfindung verfügende Komponist hat in überzeugender Weise den Nachweis geführt, daß sich für die drei Instrumente sehr wohl ein klangvolles und in bezug auf den Satz technisch vollendetes Werk schreiben läßt. Ganz besonders gelungen ist der zweite Satz, ein Intermezzo, sehr wirkungsvoll bei flottem Vortrag das als Finale dienende Capriccio. Der klare, durchsichtige Satz des durch ein besonders schönes zweites Thema ausgezeichneten ersten Allegro moderato nimmt von vornherein für das Werk ein, dessen dritter Satz (Egloga) gewissermaßen eine Vereinigung von langsamem Satz und Scherzo ist. Auch Dilettanten seien nachdrücklichst auf diese Trioserenade hingewiesen.

290. **Tor Aulin**: Midsommar-Dans (Nordischer Tanz) für Violine mit Klavierbegleitung. op. 18. Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.

Ein wirkungsvolles, vielleicht etwas zu sehr ausgesponnenes Vortragsstück für bessere Geiger; auch zu Übungszwecken zu empfehlen.

291. **Collegium musicum**: Herausgeber: Hugo Riemann. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Von dieser wertvollen Auswahl älterer Kammermusikwerke in Bearbeitung für den praktischen Gebrauch, auf deren Wert schon wiederholt hingewiesen worden ist, liegen jetzt vor: No. 39 Franz Aspelmayr († 1785) Trio op. 5 No. 1 für zwei Violinen, Violoncell mit Pianoforte, No. 40 Aspelmayr op. 2 No. 2 Streichquartett, beides sehr gediegene kernige Werke, No. 42 Dall'Abaco's prächtige „Sonata da Chiesa“ op. 3 No. 5 und No. 44 Antonio Caldara's († 1736) schönes Trio di chiesa in h-moll, beide für zwei Violinen, Violoncell mit Pianoforte. Daß diese Werke auch sehr vorteilhaft zu Ensembleübungen benutzt werden können, sei nachdrücklich betont; in historischen und Hauskonzerten werden sie sehr willkommen sein.

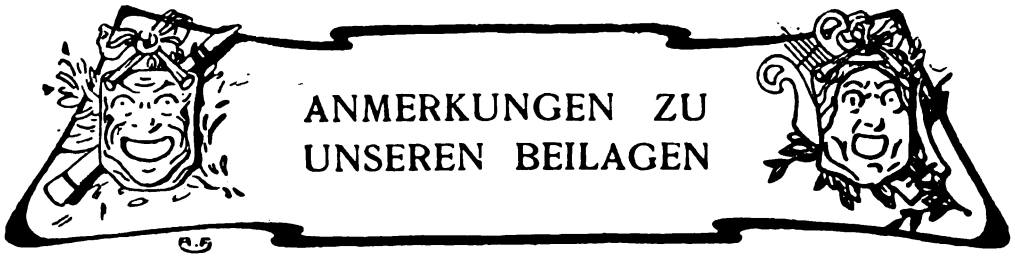
292. **J. Ratchinsky**: Quatuor pour deux Violons, Alto et Violoncelle. op. 17. Verlag: P. Jurgenson, Moskau.

Ein sehr gediegenes Werk, trefflich gearbeitet und besonders im Scherzo und Finale schwungvoll. In der Einleitung zum ersten Satz, in dem die Freude an der rein technischen Arbeit vielleicht etwas aufdringlich ist, wird das Hauptthema des langsamen Satzes verwendet. Eine gewisse Weitschweifigkeit des Komponisten ist nicht zu leugnen, wenn er auch viel zu sagen weiß.

293. **Serge Iw. Taneiew**: Trio pour Piano, Violon et Violoncelle. op. 22. Verlag: P. Jurgenson, Moskau.

Man hat Tschaikowsky den russischen Beethoven genannt; mit weit mehr Recht könnte man diesen ehrenden Beinamen Serge Taneiew geben, über dessen Streichquartette insbesondere ich mich in dem „Rußland-Heft“ der „Musik“ mit größter Anerkennung aussprechen konnte. Trotzdem das vorliegende Trio an dem Fehler krankt, daß die Klavierpartie zu überladen, fast konzertmäßig ist, so daß die beiden Streicher dagegen einen schweren Stand haben, ist es doch an sich durchaus bedeutend; besonders atmet der erste Satz Beethovenschen Geist, ohne daß etwa der Komponist ein bloßer Nachbildner oder Nachahmer ist; die Größe der Konzeption und die Gediegenheit der thematischen Arbeit ist in gleicher Weise anzuerkennen. Höchst eigenartig ist das Scherzo, das allmählich zu einem langen Variationensatze sich umgestaltet. Der langsame Satz ist nur kurz und leitet unmittelbar in das breit ausgeführte, sehr flotte Finale über. Die Klavierpartitur umfaßt nicht weniger als 101 Seiten, der geistige Inhalt ist aber so reich und abwechselungsvoll, seine äußere Gestalt so anregend, daß die Länge des Werks in keiner Weise ermüdend wirkt.

Digitized by Google
Original from Altmann
UNIVERSITY OF MICHIGAN



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Es scheint uns selbstverständlich — welcher unserer Leser wäre anderer Meinung? —, daß wir Friedrich Hebbel und Detlev von Liliencron einen Platz in unserer Bildersammlung gönnen. Hebbels Beziehungen zur Musik, von Paul Bornstein in diesem Heft in nichts verschweigender Darstellung zum ersten Male festgehalten, rechtfertigen vollauf die Wiedergabe des treuesten Porträts aus der reifsten Zeit dieses tiefen Dichters und tiefen Denkers. Aber Liliencron? Genügte nicht die eine Aufnahme, die die „MUSIK“ schon 1904, anläßlich seines 60. Geburtstages, als Begleitung zu Wilhelm Maukes Aufsatz veröffentlichte? Wir meinen: nein. Denn wenn auch Liliencrons Beziehungen zu Musikern (die Hugo Wolf-Episode, die Ernst Decsey getreulich geschildert hat, abgerechnet) ohne Bedeutung blieben, und mit denen seines Landsmannes Hebbel nicht vergleichbar sind, so liegen seine Werte für die Musik so greifbar vor uns, daß wir den jüngst entschlafenen Meister der neudeutschen Lyrik unseren Lesern in einem Porträt aus seiner allerletzten Zeit nicht vorenthalten dürfen. Er war es, der unsere Verskunst vom Goldschnitt befreite, der Blut, Leben, Rhythmus in seine Gedichte goß, der zahllose Lieder schuf, die, an sich Musik, nach Tönen schreien. Der Musiker hat das erkannt: wer wird so oft komponiert, als der jäh dahingeraffte Dichterbaron?

Die Bayreuther Festspiele dieses Jahres sind verklungen. Sie werden in vorliegendem Heft gewürdigt. Im 8. Wagnerheft nahm uns das „Liebesverbot“ auch für die Abbildungen jeglichen Platz, daß wir heute nachholend wenigstens sechs der Hauptdarsteller im Bayreuther Kostüm vorführen können. Es sind dies: Felix von Kraus als Gurnemanz, Fritz Vogelstrom als Parsifal, Anna von Mildenburg als Ortrud, Ellen Gulbranson als Brünnhilde, Ernst Kraus als Siegfried und Marie Wittich als Sieglinde. Alfred von Bary als Lohengrin und Walter Soomer als Wotan, die auch zu den Gefeiertsten gehörten, fehlen für heute, weil Bayreuther Aufnahmen von ihnen nicht vorhanden sind. Dafür legen wir einen Schattenriß des Kopfes Richard Wagners bei, den Dr. Otto Böhler eigens für die „MUSIK“ geschnitten hat. Zu den vielen Silhouetten dieses Künstlers — unsere Zeitschrift hat mehrere der köstlichsten wiedergegeben — gesellt sich diese jüngste Arbeit seiner Schere; der energische Kontur sticht so wohltuend ab von manchen flachen und karikierenden Schattenrissen unberufener „Schwarzkünstler“.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten
Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstrasse 107 I.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Dem Dichter sollte die Allgemeine der Menschen,
Dem Helden gebührt für den besonderen Theil.
Friedrich Hebbel.

FRIEDRICH HEBBEL

VIII. 23

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



DETLEV VON LILIENCRON
† 22. Juli 1909

VIII. 23

UofM

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



FELIX VON KRAUS ALS GURNEMANZ



FRITZ VOGELSTROM ALS PARSIFAL

ZU DEN BAYREUTHER BÜHNENFESTSPIELEN 1909

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



ERNST KRAUS ALS SIEGFRIED



MARIE WITTICH ALS SIEGLINDE

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



ANNA VON MILDENBURG ALS ORTRUD



ELLEN GULBRANSON ALS BRÜNNHILDE



RICHARD WAGNER

Silhouette, geschnitten von Otto Böhler

VIII. 23

U of M

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE MUSIK

SONDERHEFT: GESANGSKUNST

Gesang, Gesang und abermals Gesang, ihr Deutschen! Gesang ist nun einmal die Sprache, in der sich der Mensch musikalisch mitteilen soll. —

Die menschliche Stimme ist die praktische Grundlage aller Musik, und, soweit diese sich auf dem ursprünglichen Wege entwickeln möge, immer wird doch die kühnste Kombination des Tonsetzers oder der gewagteste Vortrag des Instrumentalvirtuosen an dem rein Gesanglichen schließlich das Gesetz für seine Leistungen wieder aufzufinden haben.

Richard Wagner

VIII. JAHR 1908/1909 HEFT 24

Zweites Septemberheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

LINDLOFF

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

INHALT

Dr. Georg Lange
Zur Gesundung des Gesangunterrichtes

Walter Howard
Die Seele im Ton der menschlichen Stimme

Prof. Franz Haböck
Die physiologischen Grundlagen der altitalienischen Gesangschule

Dr. Ottmar Rutz
Das Musikalische im gesprochenen Wort

Arthur Stubbe
Zur Reform des Chorgesanges

Besprechungen (Bücher)

Revue der Revueen

Anmerkungen zu unseren Beilagen

Quartalstitel zum 32. Band der MUSIK

Kunstbeilagen

Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Aus dem Verlag, Eingelaufene Neuheiten) und Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England:
Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain
Alleinige buchhändlerische Vertretung für
England und Kolonien: Breitkopf & Härtel, London
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York
für Frankreich: Costallat & Co., Paris

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

ZUR GESUNDUNG DES GESANGUNTERRICHTES

von Dr. Georg Lange-Breslau

Ueber kein Lehrfach ereifert man sich mehr als über den Gesangunterricht. Man jammert über seine Fruchtlosigkeit, beklagt die Zersplitterung und Buntscheckigkeit der Methoden, bedauert das Fehlen bestimmter Richtungslinien für Stoffplan, Stundenanzahl und -verteilung und beschwert sich über die Interesselosigkeit maßgebender Kreise.

Wohl wird von allen als ideales Ziel das Treffen nach Noten anerkannt, ob und wie es aber zu erreichen sei, darüber gehen die Meinungen bis zum direkten Widerspruch auseinander.

Vernünftigerweise beginnt man endlich zur Heilung des Übels nach seiner Wurzel zu suchen. Man glaubt sie in der mangelhaften, nicht nach den klassischen Regeln der Pädagogik verlaufenden Unterrichtsweise der Gesanglehrer zu finden, richtet Fortbildungkurse für diese ein und beabsichtigt den Unterricht womöglich an die akademisch geschulten Oberlehrer mit sanfter Übergehung des Musikervölkleins zu übertragen.

Gewiß mag die pädagogische Ausbildung der Gesanglehrer oft viel zu wünschen übriglassen, doch vergesse man nicht, daß sie ebenso oft durch die Eigenart und Schwierigkeit ihres Faches dazu geführt werden, von den sonst allein geltenden didaktischen Methoden abzuweichen.

Es ist doch etwas ganz anderes, ob ein Kind mit Hilfe seiner Muttersprache eine zweite Sprache erlernt, oder ob es überhaupt erst die Muttersprache zu reden anfängt. Der Tonsprache gegenüber befindet sich die Mehrzahl der Kinder im zuletzt bezeichneten Falle. Sie stehen vor einer ganz neuen Welt, zu der keine Straßen führen wie von einer Sprache zur anderen. Es wäre also irrig und ungerecht, wollte man jedes Einhelfen, sei es Vorspielen oder Vorsingen, zumal in den ersten Lehrjahren, prinzipiell als fehlerhaft bezeichnen.

Die jetzige Notlage des Singebetriebes währt eigentlich schon seit Generationen. Sie hängt mit der herrschenden Vorliebe für Instrumentalmusik zusammen. Da bei allen Musikbetrieben die praktische Aufgabe die gleiche ist, nämlich den durch die Note bezeichneten Ton erklingen zu lassen, schloß man auch überall auf einen ebenso gleichmäßigen Verlauf der die Lösung der Aufgabe begleitenden Vorstellungsreihe und übertrug ohne Besinnen die

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Methodik des Instrumentalunterrichtes auf den Gesang. Das aber war ein verhängnisvoller Mißgriff, durch den man die Quelle für eine freie, individuelle Entwickelung des Gesangunterrichtes verstopfte. Nachfolgende Untersuchung wird beweisen, daß die Tätigkeit beim Singen von allen Musikbetrieben am verwickeltsten ist, dafür aber auch infolge der Reichhaltigkeit der Assoziationen am sichersten zur musikalischen Bildung zu führen vermag. Bei dem hohen ethischen Wert der Musik stellt der Gesang somit ein Volkserziehungsmittel ersten Ranges dar, dem der Staat die reichste Fürsorge widmen sollte.

Insofern sich bei allen musikalischen Betätigungen der Ton als die Wirkung einer bestimmten Bewegung darstellt, wird diese Erfahrungstatsache zur ersten, wichtigsten Vorstellungsverbindung. Der Ton erinnert an die Bewegung (den Griff), die Bewegung an den Ton. Es ist nötig, die verschieden hohen Töne durch Namen von einander zu sondern. Aus der Assoziationslinie wird ein Assoziationsdreieck. Der neue Faktor gehört dem Sprachgebiet an. Als vierter tritt schließlich noch das Augensymbol des Tones, die Note, hinzu. In der Ausnützung dieser vier Elemente — Tongriff, Tonvorstellung, Tonname und Tonzeichen — weichen die einzelnen Musikbetriebe wesentlich von einander ab.

Beim Spiel auf Instrumenten mit fest gegebener Stimmung, deren Hauptvertreter das Klavier ist, führt die Praxis dazu, die Strecke

Tonzeichen (Tonname) — (Tonvorstellung) — Tongriff

besonders zu bevorzugen. Tonname und Tonvorstellung treten in den Hintergrund (durch die Klammer angedeutet), eine Vereinfachung des Gedankenganges, ohne die virtuoses Vom-Blatt-Spiel schwer möglich ist. Bei Instrumenten mit nur teilweis gegebener resp. mit veränderlicher Stimmung, wie z. B. der Violine, darf die Tonvorstellung nicht vernachlässigt werden, der Griff ist innig mit ihr verknüpft. Wir erhalten also folgende Reihe

Tonzeichen (Tonname) — Tonvorstellung — Tongriff.

Noch anspruchsvoller wird der ganze Vorgang beim Singen. Hier ist die Tonbestimmung ganz dem Sänger überlassen, es erfordert also jede Kehlmuskelbewegung stete Kontrolle seitens der Tonvorstellung. Die Sachlage wird aber noch umständlicher dadurch, daß kein Ton der Kehle entlockt werden kann ohne einen begleitenden Laut. Damit wäre etwa die Bogenführung beim Violinspiel zu vergleichen.

Da es zur Erzielung eines richtigen Tonansatzes unbedingt nötig ist, übungsweise mit möglichst einfachen Lauten zu arbeiten, so sind die Textworte zuerst unbrauchbar, und die Lautierung muß ihren eigenen Weg gehen. Die Vorstellungsreihe nimmt also folgende Gestalt an:
Tonzeichen(Tonname) — Tonvorstellung — Lautierung — Bewegung.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Man sollte nun erwarten, daß zum Zwecke der Lautierung (gewöhnlich Solmisation genannt) einfach die Ton- oder Notennamen verwendet würden. Dann käme kein neues Element mehr in die Vorstellungsreihe, alle vorhandenen aber würden vollbewußt ausgenützt. Merkwürdiger Weise aber gehen hier die Methoden ganz verschiedene Wege. Das gibt zu denken! Es beweist nicht, daß die Solmisation an sich wenig Wert habe und daß es sich nicht verlohne, sie vollwertig in die Gedankengruppe einzustellen, sondern es geht aus dem verschiedenen Verhalten der Methodiker bei näherer Prüfung hervor, daß sie diesem Gliede in der Vorstellungskette ganz verschiedene Aufgaben zuerteilen. Damit gewinnt die Lautierung gewaltige Bedeutung. Sie zeigt sich als der natürliche Zentralpunkt, von dem aus sich die verschiedensten Brücken schlagen lassen zu den anderen Vorstellungsgebieten. Aus dem Aschenbrödel ist eine Prinzessin geworden.

Es ist selbstverständlich, daß die Solmisation als Vorläuferin der Textworte einer reinen guten Aussprache des Textes die Wege ebnet. Dieser Bestimmung kann sie nur dienen, wenn sie möglichst reichhaltiges Vokal- und Konsonantenmaterial in klangvoller Zusammenstellung enthält. Am besten eignet sich hierzu die offene einfache Silbe aus Konsonant und Vokal bestehend. Beispiele aus der Geschichte bietet uns dafür die altitalienische Solmisation ut, re, mi, fa, sol, la, si, die in Flandern, einer der Hauptpflegestätten des a cappella-Gesanges, zu do, re, mi, fa, so, la, si abgeschliffen wurde, ferner die seit 1818 in der griechischen Kirche eingeführte Silbenreihe pa, bu, ga, di, ke, zo, ne, und andre mehr, von denen später noch zu sprechen sein wird.

Vorhin schon wurde darauf aufmerksam gemacht, daß es aus praktischen Gründen naheliegt, die Notennamen zur Lautierung zu benutzen. Alsdann erscheint die Solmisation in einem ganz neuen, bedeutsamen Lichte: sie drückt Tonhöhen aus, wird Symbol für das Tonsystem. Die Wandlungen desselben an ihr zu verfolgen, gehört zu den reizvollsten Wanderungen in der Musikgeschichte. Für unsere Absicht genügt ein kurzer Überblick. Eingehendere Studien finden sich in des Verfassers Schrift „Zur Geschichte der Solmisation“ (Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, Jahrgang I).

Vor 1000 Jahren bestand das Tonsystem der abendländischen Kirche aus den Tönen c d e f g a b h c. b und h (damals b rotundum und b quadratum genannt) galten für einen Ton, der aber keine bestimmte Messung wie die anderen hatte, sondern je nach dem Charakter der Melodieen um einen chromatischen Halbton auf und nieder schwankte. Die dadurch entstehende Verwirrung wurde durch die mangelhafte Neumennotation der damaligen Zeit noch vergrößert. Da kam Guido von Arezzo, ein Mann von praktischem

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Blick, und brachte auf originelle Weise Klarheit in das sonderbare altertümliche System. Er gliederte die Töne desselben, die nach pythagoräischen Maßen nur eine Art Ganztonschritt (8 : 9) enthielten, in drei ihrem Bau nach kongruente Hexachordabschnitte: c d e f g h, f g a b c d, g a h c d e und gab jeder Tonreihe die Silben ut, re, mi, fa, sol, la, die Anfangssilben der Halbverse einer alten Hymne. Die Melodie war derart, daß die Silben ut — la der Reihe nach auf die Töne c — a fielen. Wurde sie nach dem zweiten oder dritten Hexachord transponiert, so blieben die Silben zu Recht bestehen, da die Intervallverhältnisse überall die gleichen waren. Die Töne aber wechselten ihre Namen, je nachdem man sie als Bestandteile des einen oder anderen Hexachordes auffaßte. Man nannte diesen Namensaustausch Mutation. Im Laufe der Zeit wurde die alte Skala durch neue chromatische Elemente erweitert. Mit jeder Alteration kam auch ein neues Hexachord hinzu, so daß die Mutationen überhandnahmen und sich zu einer gefürchteten Quälerei für die Schüler entwickelten. Man konnte sie auf die Hälfte verringern, wenn der siebente Ton auch einen Namen erhielt. Dazu schien man um so mehr berechtigt, als unter dem Einfluß der Mehrstimmigkeit die Verhältnisse der reinen Stimmung [reine Terz (4:5), diatonischer Halbton (15:16), syntonisches Komma (80:81), kleiner Ganzton (9:10)] bekannt geworden waren. Die Anwendung dieser Maße hob die Kongruenz der zu einer Tonart gehörigen Hexachorde auf (das erste beginnt mit dem großen Ganzton c/d = $^{8}/_{9}$, das zweite mit dem kleinen g/a = $^{9}/_{10}$) und bedingte eine neue Einheit, das Duroktochord [psal . li . tur . per . vo . ces . is . tas = psal (Ramis de Pareja 1482), do . re . mi . fa . sol . la . si . ho = do (Anselm von Flandern 1574)], das bald durch das Heptachord ersetzt wurde [do . re . mi . fa . sol . la . si (Waelrant, Trechovius, Lemaire um 1600), do . re . mi . fa . sol . la . bi (Puteanus 1599), bo . ce . di . ga . lo . ma . ni (David Mostard 1605)]. Über 150 Jahre dauerte ein erbitterter Kampf um die neue Einheit, ehe sie zur allgemeinen Anerkennung gelangte. Hervorragende, gelehrte Männer beteiligten sich an dem Streit. Am meisten bekannt geworden sind die Preßfehden zwischen Hubmeyer und Calvisius und zwischen Buttstedt und Mattheson, wobei die Verfechter der Hexachordlehre gründlich abgeführt wurden. Der Kampf endete schließlich so, daß man in Frankreich und Italien die sieben Silben do—si als Symbol für die Durtonleiter einführte. Zuerst wurden sie noch gewissenhaft nach den anderen Tonarten transponiert, heut geschieht das nicht mehr, so daß die Wiedergabe des Systems durch die Solmisation lückenhaft geworden ist. In England flickte man das Guidonische Silbensystem nach den Anforderungen der reinen Stimmung weiter aus (Tonic-Solfa-Methode, auf Miß Glover und Dr. Curwen zurückgehend). Die Transpositionen blieben dabei natürlich erhalten.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

In Deutschland warf man unter dem Einfluß der Instrumentalmusik die Silben ganz über den Haufen und wählte schließlich die Buchstaben, die man durch Anhängen der Silben is und es für das pythagoräische System ausbaute, so daß sich nun Noten- und Namensystem vollständig deckten. Die Versuche von Hitzler und Gibelius, die Silben durch chromatischen Ausbau zu retten, blieben erfolglos, ebenso konnte sich das Graunsche System da, me, ni, po, tu, la, be mit der ♯ Reihe des, mes, nes, pes, tes, les, bes und der ♭ Reihe das, mas, nas, pas, das, las, bas nicht halten. In Frankreich ahmte Aimé Paris (um 1810) das Graunsche Verfahren nach, indem er ut, re, mi, fa, sol, la, si in die ♯ Reihe tè, rè, mè, fè, jè, lè, sè und in die ♭ Reihe teu, reu, meu usw. verwandelte. In England tat Dr. Hullah das gleiche. Seine alterierten Reihen lauten (♯) da, re, mis, fe, sal, le, sis und (♭) du, ra, me, fo, sul, lo, se. Mit Einführung der zwölfstufigen temperierten Chromatik, der genialen Erfindung der beiden Deutschen Werckmeister und Neidhardt, kommt auch in die Solmisation wieder frisches Leben. Eine ganze Menge von Vorschlägen zwölfsilbiger Systeme entsteht, von denen nur einige hier erwähnt seien:

pa, pi, ra, go, ga, so, sa, bo, ba, lo, du, do (Sauveur 1702)
ut, pa, re, bo, mi, fa, tu, sol, de, la, no, si (Zondadari 1746)
ba, ca, da, fa, la, ma, na, pa, ra, sa, ta, wa (Gambale 1840)
doe, dee, ray, ree, me, fa, fee, sol, see, la, lee, pa (Ernst v. Heeringen)
sa, se, si, so, la, le, li, lo, wa, we, wi, wo
la, lo, ma, mo, na, no, ra, ro, sa, so, wa, wo } (Bäßler 1904)

Das Streben, die Lautierung zur Demonstration der Tonleiter und der Intervall-Lehre zu benützen, zeigt sich von allen Systemen am deutlichsten, weil am einseitigsten, in der Methode der Zifferisten, die auf die Zahlworte 1—7 oder 1—12 singen lassen.

Zwei Bedingungen müssen erfüllt werden, damit die Solmisation auch auf die Tonvorstellung einen günstigen, belebenden Einfluß gewinnen kann. Die erste und wichtigste ist, daß jedem Ton nur ein bestimmter Name zukommt, sonst ist eine feste Assoziation zwischen Ton und Lautierung unmöglich. Kommt hierzu noch, daß dieser für den einzelnen Ton reservierte Name nicht von irgendwoher entlehnt, sondern eigens für ihn erdacht ist, wie z. B. rot, gelb für bestimmte Farben, süß, sauer für bestimmte Geschmacksempfindungen, so ist das Zustandekommen einer sehr lebhaften Assoziation zwischen Ton und Tonwort aufs beste vorbereitet. In dieser Beziehung steht das zu zweit erwähnte zwölfsilbige System von allen genannten am höchsten.

Schließlich mag noch darauf hingewiesen werden, daß sich auch die Bildung der Stimme, die schulgerechte Entwicklung der Register, kurz das ganze System der Kehlkopf- und Halsbewegungen durch eine Solmi-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sation vorteilhaft beeinflussen ließe, wenn es gelänge, die Vokalisation der Solmisationsmethode den Bedürfnissen der verschiedenen Stimmlagen anzupassen, also z. B. wenn durch Vokalerhöhung der Weg zur Kopfstimme vorbereitet würde, wenn helle strahlende Brusttonlage auch entsprechende Vokalisation erhielte, und was dergleichen Dinge noch mehr sind.

Fassen wir die Ergebnisse unserer Untersuchung nochmals kurz in der oben aufgestellten Assoziationsreihe zusammen:

Tonzeichen (Name) — Tonvorstellung — Lautierung (später Text) — Bewegung,

so zeigen uns die Linien an, wieweit die Kraft und der Einfluß der Solmisation reicht, in welch ungeahnter Weise eine Einrichtung beim Gesang Macht gewinnen kann, die in der Instrumentalmethodik gar nicht einmal existiert.

Man wird einwenden: Die Botschaft hör' ich wohl, allein mir fehlt der Glaube. Ein solches Tonwortsystem existiert eben nicht, das allen Ansprüchen genügte. So fehlt es unseren Buchstaben an Sanglichkeit. Sie sind für die Aussprache ebenso wie die Zahlen völlig ungeeignet, auch geben sie nicht die zwölfstufige temperierte Chromatik wieder. Die Tonic-Solfa tut dieses auch nicht, sie ist einseitig auf die reine Stimmung zugespitzt, hat aber daneben noch den großen Mangel, daß sie infolge der Transpositionen der Silben auf die absolute Tonvorstellung schädigend einwirkt. Die zwölfsilbigen Systeme sind starr der Chromatik unterworfen, verflachen das musikalisch logische Denken und stehen mit der pythagoräischen Notierung in Widerspruch. Einige von ihnen bringen so wenig Konsonanten und Vokalmaterial, daß ihnen zur Förderung der Aussprache und Registerentwickelung von vornherein die Flügel gestutzt sind.

Unser genialer Landsmann Carl Eitz, 1848 zu Wehrstedt bei Halberstadt geboren, einer von den wenigen, die ihre hohe Bedeutung ganz ihrer eigenen Kraft verdanken, hat der Welt als Frucht jahrelanger gründlichster Studien ein Tonwortsystem geschenkt, das alle Anforderungen zu befriedigen vermag und nach allen Richtungen hin seine Macht entfaltet. Von berufenster, fachmännischer Seite aus hat seine Erfindung die ihr würdige lobende Anerkennung erfahren, von begeisterten Anhängern ist es mehrfach in allen seinen Feinheiten beschrieben worden. Für unsere Zwecke genügt eine kurze, kritisch gefaßte Besprechung.

Die in Ansatz gebrachten Silben bestehen aus Konsonant und Vokal. Die zwölf Konsonanten von c—c gerechnet: b, r, t, m, g, s, p, l, d, f, k, n dienen zur Darstellung der zwölfstufig temperierten Chromatik. Sie zerfallen in eine Stoß- und eine Fließlautreihe. In beiden findet ein steter

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wechsel zwischen Lippen-, Zahn- und Gaumlauten statt, in der Stoßlautreihe gleichzeitig noch ein solcher zwischen harten und weichen Lauten. Durch diese geistreiche Anordnung wird jedes Intervall des temperiert chromatischen Systems lautlich genau bestimmt. Die Vokale werden zur Wiedergabe der siebenstufigen Tonleiter verwertet. Eitz gibt die Vokalisation im Anschluß an die Notation in pythagoräischer Stimmung. Er schreitet beim Ganztonschritt um einen Vokal in der bekannten Reihe a, e, i, o, u fort und behält beim diatonischen Halbtonschritt denselben Vokal bei. So reichen die fünf Vokale gerade für die sieben Tonstufen aus. Das Ei des Kolumbus! C-dur lautet: bi, to, gu, su, la, fe, ni, bi; Fis-dur: pa, de, ki, ni, ro, mu, sa, pa; Ges-dur: pu, da, ke, ne, ri, mo, su, pu. Der diatonische Halbtonschritt wird also durch Konsonantenwechsel bei gleichbleibendem Vokal, der chromatische Halbton durch Konsonanten- und Vokalwechsel, das pythagoräische Komma durch Vokalwechsel bei gleichbleibendem Konsonanten ausgedrückt.

Die unendlich vielen und feinen Tonhöhenunterschiede in der mathematisch reinen Stimmung können praktisch in der Musik nur so weit berücksichtigt werden, wie sie der Musiker noch leicht und mühelos zu hören vermag. Das sogenannte Schisma z. B., der Unterschied zwischen dem syntonischen (0,018 der Oktave) und dem pythagoräischen Komma (0,020 der Oktave), liegt bereits jenseits der Grenze müheloser Wahrnehmung und kann in der Musik ohne Schaden vernachlässigt werden. Auch das Tonwort behandelt beide Kommata gleich.

Um aber den Wohllaut der reinen Stimmung mit den Vorzügen des geschlossenen Tonsystems (nach Art der zwölfstufigen Temperatur) zu vereinen, ersann man eine 53stufige Kommaskala, in der jede Stufe $= 0{,}019$ der Oktave ist, d. h. gleich dem Mittelwert zwischen pythagoräischem und syntonischem Komma, und in der alle Abweichungen von der mathematischen Reinheit unter der Schwelle der Hörbarkeit bleiben. Gegen dieses künstlich vereinfachte, nach Helmholtz' Angabe von Mercator vorgeschlagene Reinsystem läßt sich vom musikalischen Standpunkt aus nichts einwenden. Es ist zweifellos sehr vollkommen, und wir finden es begreiflich, wenn die englischen Solfaisten diese 53stufige Kommatik benutzen, um klarzulegen, welchen Abstimmungsverhältnissen ihre Stufennamen entsprechen sollen.

Da beim Tonwortsystem zu jedem der zwölf Konsonanten alle fünf Vokale treten können, also 60 Tonhöhenunterschiede innerhalb der Oktave sich lautlich wiedergeben lassen, deckt es auch für das 53stufige Reinsystem den ganzen Silbenbedarf, kurz es vermag mit großer Anschaulichkeit und Leichtigkeit alle drei in der Praxis vorkommenden Stimmungen getreu aufzufangen und wiederzugeben. Es leistet für die Schallwellen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ähnliches wie das Drahtnetz bei der drahtlosen Telegraphie für die Ätherschwingungen.

Auf die Entwickelung und Stärkung des absoluten Tongedächtnisses kann das Tonwort die denkbar günstigste Wirkung ausüben, denn jedem Ton kommt eine eigene klanglich individuelle Silbe zu.

Das verwendete Lautmaterial ist sehr reichhaltig. Zu den fünf Hauptvokalen treten sämtliche sechs Stoßlaute und sechs der wichtigsten Fließlaute. Alle Silben sind gleichmäßig gut sangbar und bilden eine wertvolle Ergänzung der phonetischen Übungen im Schulunterricht.

Auch fehlt es dem System nicht an einer glücklichen Übereinstimmung seiner Vokalisation mit den Forderungen der Stimmbildungslehre. Erst kürzlich ist dieser Vorzug im neuesten Zürcher Sängerkalender ausführlich geschildert worden (G. Borchers: Das Tonwort im Kunstgesang). Wir entnehmen dem trefflichen Aufsatz einige hierher gehörige Stellen: „Den klaren Stimmbandton, der die Mittellage der Stimme auszeichnen soll, erzielt man am mühelosesten auf dem Vokal a. Da steht die Silbe la gewissermaßen als Naturgesangsilbe auf dem Tone, der allen Stimmgattungen als der bequemste Ton gemeinsam ist, auf g. Von da nach a, h, c hinauf folgen e und i. Tonklang und Vokalklang werden erhöht, der Weg zur Kopfstimme vorzüglich vorbereitet. Nun kommen die Decktöne, die für Sopran und Tenor namentlich so gefährliche Quarte c—f. Von jeher hat man diese Töne mit Hilfe geschlossener dunkler Vokale gebildet: das Tonwort hat dafür bi, to, gu, su usw.“ Es sei hierzu noch die Bemerkung erlaubt, daß diese Vokalisation nicht bloß für die starre Tonhöhe der C-Leiter gilt, sondern auch für H und Des, daß sich also ein nicht unbeträchtlicher Spielraum bildet, innerhalb dessen der Sänger je nach der Lage seiner Stimme die gleiche Vokalisenübung ausführen kann.

Wer aufmerksam und unparteiisch der Besprechung des Eitzschen Systems gefolgt ist, wird sich nicht verhehlen dürfen, daß er vor einer höchst bedeutenden, genialen Erfindung steht, die sich ihrer breiten und tiefen Fundamente wegen nicht mit ein paar oberflächlichen Worten kritisieren läßt. Der Segen, der sich an den Gebrauch des Tonwortes heftet, wird nicht bloß von Schülern und Laien dankbar empfunden, auch der musikalisch Gebildete braucht sich des freimütigen Geständnisses nicht zu schämen, daß ihm das Tonwortsystem neben hohem intellektuellen Vergnügen auch manche Anregung und Aufklärung verschafft hat.

Freilich wird es auch nicht an Gegnern und Angriffen fehlen. Hubmeyers und Buttstedts haben schon ihr Feldgeschrei erhoben, und wer weiß, welch heißer Kampf noch um das Tonwort entbrennen mag. Doch mag es kommen, wie es will, die Wahrheit ist auf seiner Seite, es kann getrost die Zukunft erwarten!

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE SEELE IM TON DER MENSCHLICHEN STIMME

von Walter Howard-Lugano

Ich schlage eine Umfrage unter Musikverständigen und Liebhabern vor, um zu erfahren, ob sie dem Ton der Stimme noch den Vorrang vor dem aller anderen Musikinstrumente geben, wie das früher unstreitig der Fall gewesen. Es würde sich zeigen, daß zum mindesten unsere Streichinstrumente bei weitem allem Gesang vorgezogen werden. Jeder Ehrliche wäre gezwungen, zuzugeben, daß in unseren Tagen die Stimme nicht mehr das vornehmste und edelste Instrument repräsentiert. Ich behaupte: Wäre das Wort nicht mit dem Gesang verbunden, würden unsere Konzertleiter es gar nicht wagen, Gesangsproduktionen neben Instrumentalproduktionen dem Publikum anzubieten.

Dasjenige, was der menschlichen Stimme als Hauptvorzug zugesprochen wird, finden wir nicht mehr im Gesang unserer Künstler.

Die Tatsache, daß das Gesangsorgan ein Teil des menschlichen Organismus ist, ermöglicht wie bei keinem anderen Instrument die direkte Übertragung der Seelenschwingungen des Künstlers auf den Ton. Als ihr Träger ist das Vibrato der menschlichen Stimme erkannt, diese innigfeine Zitterbewegung, die unabhängig ist von dynamischen und agogischen Schattierungen und weit entfernt von dem Tremolo, einem Wackeln der Stimme. Kommt nun die Seele nicht mehr im Gesang zum Ausdruck, so geht die Stimme ihres Vorranges vor anderen Instrumenten verlustig. Wir dürfen nun sagen: Fehlt dem Gesang seine Haupteigenschaft, so mangelt es entweder an Organen oder an deren naturgemäßer Behandlung. Ersteres haben wir keinen Grund anzunehmen, letzteres wird uns zu der Frage führen: Wie ist eine richtige Behandlung der Stimme zu erzielen? Die Kenntnis des Ursprungs des Vibrato wird uns zu seiner Wiedererlangung behilflich sein. Der Italiener, dessen Freude am bewegten Ton das dunkle Gefühl für den Wert des Vibrato dokumentiert, wird ob seiner flackernden, wackelnden Töne verspottet. Der deutsche Gesang hat das Vibrato direkt aus der Welt geschafft durch die Lehre vom festzustellenden Kehlkopf (siehe auch weiter unten das über das Feststellen des Brustkorbes Gesagte). Diese Irrlehre war die Folge des Bestrebens, das Wackeln der Stimme zu beseitigen. Man hat sich nicht gescheut, die

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

natürlichen Bewegungen zu unterdrücken, weil man keinen Weg fand, sie zu meistern. Der künstlerische Instinkt unserer Sänger hat jedoch diese Vergewaltigung der Kehle, wie überhaupt des Gesangapparates nicht lange geduldet. Aber obwohl heute fast allgemein das Prinzip der Lockerheit des Organismus, also eine natürliche Freiheit gepredigt wird, ist das Vibrato immer noch nicht wiedergefunden. Die Anhänger der modernen Gesangspädagogik haben an Stelle der starren Festigkeit des Gesangstones nur das unregelmäßige Wackeln der Stimme setzen können. Der primitive Naturzustand ist wieder erreicht.

Jetzt kann allein ein voraussetzungsloses Studium der Natur unseres Organismus uns den Weg zu seiner Kultivierung zeigen. Die natürlichen Funktionen müssen die Grundlage der Gesangskunst, wie jeder Kunstfertigkeit bilden. Alles Künstliche ist der Kunst feind, diese selbst ist vervollkommnete Natur. Da der Gesangston die Folge einer Reihe von Bewegungen ist, sind wir gezwungen, diese Bewegungen zu studieren. Die Aussichtslosigkeit, in die Kenntnis der Muskelfunktion soweit einzudringen, daß wir sagen könnten: die und die Muskeln sind so und so tätig, oder wohl gar sie zu unserem Zwecke beeinflussen könnten, leitet unsere Beobachtungen nach einer anderen Richtung. Wir kommen da zu einem Resultat, das geeignet ist uns weiter zu führen. Die Konstruktion unseres Muskelapparates weist auf die Absicht der Natur hin, allen Bewegungen die denkbar größte Vollendung zu geben. Jede Bewegung wird eine Art der Ausführung haben, die die allein naturgemäße ist. Diese Art wird die zu Gebote stehenden Mittel am richtigsten und besten ausnutzen. Die Gesetze für die richtige, sagen wir: vollendete Bewegung ergeben sich aus der Natur des Muskelapparates. Die vollendete Bewegung muß die denkbar geringste Kraft verbrauchen, eben weil sie die naturgemäße ist; während jede unvollendete Bewegung Kraft verschwendet. Unvollendete Bewegung ist falsche Funktion und Folge einer Beeinflussung der Bewegung. (Das kann an dieser Stelle allerdings nicht bewiesen werden.) Diese Beeinflussung geschieht unbewußt, sie besteht in einer Überspannung der Antagonisten, die ein Hinzuziehen eigentlich nicht zur Bewegung gehöriger Muskeln, resp. Muskelfasern und damit eine immer wachsende Kraftvergeudung zur Folge hat. Diese unbewußte Beeinflussung, wie auch die weiter unten erwähnte bewußte Beeinflussung, ruft stets Tetanus (Starrkrampf) hervor. Sie vererbt sich als schlechte physische Beanlagung. Bei der Beobachtung resp. bewußten Ausführung einer Bewegung geschieht diese unwillkürliche Beeinflussung am leichtesten. Daher die merkwürdige Tatsache z. B., die wir so oft beobachten müssen, daß Sänger, je länger sie studieren, um so mehr eine natürliche Tongebung verlieren, anstatt umgekehrt immer natürlicher, ungezwungener zu singen. Die Beobachtung einer Bewegung ohne un-

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

willkürliche Beeinflussung ist in der Regel erst Resultat einer Selbstkultur. Nur physisch sehr gut beanlagte Menschen haben diese Fähigkeit von Haus aus. Ja, gute physische Anlage ist weiter nichts als diese Fähigkeit. Ein gesunder normaler Organismus vorausgesetzt, besteht alles Falsche an einer Bewegung in Behinderung durch Beeinflussung. Zu erstreben wäre also, auch bei exaktester Selbstbeobachtung, alle und jede Beeinflussung der Organe auszuschalten. Es bleibt ein absolut passives Verhalten unserem Organismus gegenüber. Dunkle Erkenntnis dieser Tatsache liegt in dem Wort mancher Lehrer: Du machst zu viel.

Die mehr oder weniger vollendete Vorstellung einer Tätigkeit löst die Bewegung automatisch mit ebenso mehr oder weniger Exaktheit aus.

Im Gegensatz zu diesen Aufstellungen meint man, die für den Gesang brauchbare Funktion der Organe erst künstlich herstellen zu müssen. Unsere Natursänger sollten unwiderleglicher Beweis dafür sein, daß die für den Gesang brauchbare Lungenfunktion z. B. etwas absolut Natürliches und nichts Gekünsteltes sein kann. Diese ist bei besonders begnadeten Natursängern so vortrefflich, daß es auf der Hand liegt: Es handelt sich hier um eine allein noch zu verbessernde Naturanlage. Die naturwidrigen Vorschriften für die kunstvolle Atmung muten mich genau so lächerlich an, wie die Behandlung der Registerfrage. Jeder aufmerksame Hörer kann konstatieren, daß Natursänger über ihren ganzen Stimmumfang verfügen, ohne die heillos schwere Kunst des Registerwechsels gelernt zu haben. Wollten doch unsere Gesangspädagogen endlich aufhören, immer von ihren höchst subjektiven Empfindungen auszugehen.

Richtig ist als leitender Grundsatz allein: Alles Häßliche, Unschöne entspringt fehlerhaften Bewegungen. Eine vollendete Bewegung löst schöne Resultate aus. Schöne Bewegung ist natürliche, dem Organismus gemäße Bewegung. Ist eine Bewegung an sich oder in ihrem Resultat unschön, so machen wir etwas falsch. Es handelt sich immer und in allem um Bewegung. Gesang ist das Resultat der Bewegungen des Gesangapparates. Ein schlechter Ton kann nicht nur Resultat eines anormalen oder kranken Organismus sein, sondern auch von falscher Anwendung der Organe herrühren. Anstrengung ist stets unschön, also falsch, ein Beweis entweder eines für den Gesang unbrauchbaren Körpers, oder falscher, fehlerhafter, unserer Natur nicht gemäßer Bewegung. (Anstrengung ist etwas anderes als hoher und höchster Kraftaufwand, bei dem die Bewegung eine durchaus gesetzmäßige ist.) Schönheit des resultierenden Tones und Elastizität in der Produktion müssen Hand in Hand gehen; das Fehlen des einen beweist die Täuschung über den anderen Faktor.

Sehen wir die Lungentätigkeit etwas näher an. Das Ein- und Ausatmen ist in keiner Weise eine Folge der Tätigkeit der die Lunge um-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

gebenden Muskeln. Die Lunge selbst saugt die Luft ein und läßt sie ausströmen. Die Lunge selbst wird gegebenenfalls vom Gehirn aus zur Modifikation ihrer Tätigkeit angeregt. Die Lungenmuskeln versehen die Stelle eines elastischen Mantels, der für den Luftdruck der Lunge ein Gegengewicht bildet. Die Muskelspannung hält dem Luftdruck automatisch (antagonistisch) die Wage. Dem stärkeren Luftdruck entspricht die geringere Spannung und umgekehrt. Exakt folgen die Muskeln dem wechselnden Luftdruck, so daß beide im Gleichgewicht bleiben. Die Beeinflussung der Lungenmuskeln (ob bewußt oder unbewußt ist gleich) kann dieses Gleichgewicht und damit die natürliche Funktion nur stören. Eine verbesserte Lungenfunktion ist selbst als Zufall ausgeschlossen. Versuche an Schülern, die viel Atemgymnastik betrieben haben, beweisen, daß diese nur die unselige Kunst erlernt haben, ihren Brustkorb auszudehnen, ohne dadurch im entsprechenden Maße Luft einzusaugen. Ein Schließen des Mundes und Zuhalten der Nase verhindert sie nicht, den Brustkorb auszudehnen und wieder zusammensinken zu lassen. Sie haben die Lungentätigkeit von der Muskelfunktion unabhängig gemacht und sich gesundheitlich schwer geschädigt. Durch den Willen hervorgerufene Muskelkontraktion ist auch stets tetanischer Art, starrkrampfartig, deshalb eine bewußte Beeinflussung unserer Muskeltätigkeit, im gleichen Maße wie die unbewußte Beeinflussung unbedingt schädlich und zu verwerfen. An sich ist jede Muskelfunktion vollkommen naturgemäß, also den Gesetzen ihrer Natur entsprechend. Beobachten wir nun eine fehlerhafte oder unvollkommene Funktion der Lunge und haben wir Grund, den Fehler in ihrem Muskelmantel zu suchen, so kann dessen Funktion nicht anders wieder reguliert werden, als durch Ausschaltung jeglicher Beeinflussung, die wir als letzte Ursache erkannt hatten. Dies gelingt durch Lösen des Muskelkrampfes. Zuerst müssen die Schultern freigemacht werden. Jede Bewegung der Arme resp. der Schultern muß unabhängig von der Atmung geschehen, und umgekehrt diese nicht mehr behindert sein, ob die Schultern nun nach vorn oder hinten, nach oben oder unten gezogen sind oder freihängen. (Ein Verbessernwollen der Atmung durch Schulternzurückziehen ist törichtes Beginnen. Ich kann mit vorgezogenen Schultern vortrefflich, mit zurückgezogenen Schultern höchst ungenügend atmen.) Das Ausschalten dieser fehlerhafter Weise zur Atemtätigkeit hinzugezogenen Muskeln geht Hand in Hand mit dem Zurückführen der Spannung der Lungenmuskeln auf ihren richtigen Grad, ebenfalls durch Loslassen der Muskeln. Die richtige Spannung der Lungenmuskeln ist eine so geringe, daß wir sie nicht oder kaum als solche empfinden nach Lösen des Muskelkrampfes. Des weiteren ist dann darauf zu achten, daß der Ursprung der Beeinflussung beseitigt wird. Schulung der Atmung besteht in letzter Linie allein darin, daß durch keinen Ge-

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

danken, kein Gefühl, keine Bewegung, selbst nicht durch Atembewegung die Passivität den Lungenmuskeln gegenüber aufgegeben wird. Virtuose Atemtechnik ist die Fähigkeit, die Atmung in der schnellsten Folge zu verändern, ohne jemals den Muskelmantel der Lunge unbewußt zu beeinflussen. (Bewußtes Beeinflussen ist Mord der natürlichen Funktionen.) Die Ausschaltung der Beeinflussung gibt den Muskeln die Fähigkeit zurück, exakt dem wechselnden Luftdruck zu folgen. Die Kenntnis des Gefühls der elastischen Spannung der Muskeln schützt vor aktiver willentlicher Beeinflussung, wie wir sie in der Flanken-Zwerchfell-Atmung usw. vorgeschrieben finden, aber auch vor allen unwillkürlichen unbewußten Beeinflussungen, die sich sofort im Verlust des einzigartigen Gefühls der Lockerheit dokumentieren. Die ungenaue Beobachtung hat die beim Singen fehlerhafter Weise erhöhte Muskelspannung verkannt und die falsche Lehre vom aufgeblasen festzuhaltenden Brustkorb konstruiert. Die Behauptung, die Bewegung des oberen Teiles der Brust beeinflusse den Kehlkopf und damit den Ton ungünstig, basiert ebenfalls auf schlechter Kritik der Tatsachen. In Wahrheit gilt dies nur von der Brustkorbbewegung bei einem fehlerhaften Spannungsgrad der Muskeln.

Das stetige Bemühen der Lungenmuskeln, ihre Spannung dem wechselnden Luftdruck anzupassen, äußert sich in dem innigfeinen Vibrato, das sich der Luftmasse mitteilt und das wir im Ton als Leben, Seele so lieben. Eine Behinderung dieser Muskelbewegung, sei sie nun durch Festhalten des Brustkorbes oder andere aktive Muskelbewegung, wie Flanken- oder Bauchatmung usw. hervorgerufen, unterbricht, tötet das Vibrato. Im besten Falle wackelt die Stimme. Das Wackeln ist die Folge des fortwährend gestörten Gleichgewichts zwischen Lungen- und Muskeldruck. Ich kann hier wieder nur andeuten, daß eine Lockerheit der Lungen- uud Halsmuskeln unmöglich ist in einem steifen Körper. Ich werde an anderer Stelle die Bedeutung der Körperkultur für den Musiker und Sänger einer näheren Betrachtung unterziehen. Daß mein Begriff von Körperkultur von dem landläufigen wesentlich verschieden ist, erhellt aus Vorstehendem zur Genüge.

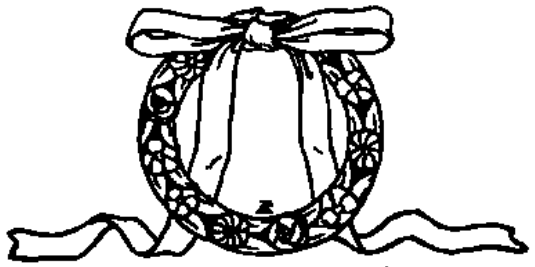
In der Gumminatur des Muskelmantels der Lunge liegt das Geheimnis des Vibrato. Es ist natürlich, daß jede Seelenregung sich dem elastisch nachgebenden Muskelmantel genau so mitteilt, wie sie durch den ganzen Körper zittert, und so die Vibration der Luftmasse in der Lunge modifiziert ich möchte sagen: die gleichförmige Zitterbewegung in lebhafte Kurven leitet. Um das Vibrato der Stimme wiederzugewinnen, gilt es also eine Schulung des Atmungsapparates, aber jedenfalls in ganz anderem Sinne, als es bis jetzt üblich war. Ist das Vibrato der Träger derjenigen Eigenschaft des Gesangstones, die ihn weit über jeden Instrumentalton stellt,

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

so wird die Vokalmusik in dem gleichen Maße wieder zu Ehren kommen, wie das Vibrato wiedergewonnen wird. Die Interesselosigkeit unserer Instrumentalisten dem Gesang gegenüber, wohingegen ihnen jedes, auch das geringste Instrument wichtig erscheint, ist die schärfste Kritik, die uns Sängern werden konnte. Vergessen wir aber nicht, daß das Fehlen einer Gesangskunst auf der anderen Seite der Kunst schwer schadet, denn so wie alle an den Instrumentalton gestellten Forderungen für den Gesangston gelten, so ist Instrumentalmusik Nachahmung des Gesanges in jeder Beziehung.

Die Schulung des Gefühls im Verein mit allen anderen Sinnen bildet einen Hauptfaktor im Studium des Künstlers. Wir dürfen unserer Natur nicht Gesetze vorschreiben, vielmehr müssen wir die ihr zugrunde liegenden respektieren lernen. Unsere Aufgabe kann nur sein, unsere Natur immer besser kennen zu lernen, sie von allen Schlacken zu befreien, damit sie vollkommen klar zutage tritt. Wir können uns nichts geben, was wir nicht haben, und die Vervollkommnung übernimmt die Natur selbst, wenn wir lernen, sie nicht daran zu hindern.



Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE PHYSIOLOGISCHEN GRUNDLAGEN DER ALTITALIENISCHEN GESANGSCHULE

von Prof. Franz Haböck-Wien



Die Forschungen in den Quellenwerken des 16. bis 18. Jahrhunderts haben in den letzten zwanzig Jahren die theoretischen und praktischen Lehrmittel der altitalienischen Gesangschule vollständig aufgedeckt. Wir kennen nicht bloß die musikalischen, technischen und ästhetischen Forderungen an die Sänger jener Zeit, wir wissen auch, wie man sie singen lehrte. Ein Hinweis auf die Spezialarbeiten von Goldschmidt, Chrysander, Kuhn u. a. ist für Fachgenossen wohl überflüssig. Nur auf einem Gebiete fehlte es bisher an ausreichenden Belegen: in der Frage nach den anatomischen, physiologischen und phonetischen Kenntnissen der alten Meister. Ein auf meinen wiederholten Studienreisen in Italien und Paris gesammeltes, teils gänzlich unbekanntes, teils nicht ausgenutztes Material, dessen gründliche Verwertung dem demnächst erscheinenden ersten Teil meiner „Geschichte der Gesangsmethodik" vorbehalten ist, ermöglicht mir nun den Nachweis, daß die allgemein und besonders in Italien verbreitete Meinung, die alte Schule sei auf reinem Empirismus aufgebaut gewesen, den Tatsachen nicht entspricht.

In der berühmten Bibliothek des *Liceo musicale* in Bologna befindet sich das einzige bekannte, aus dem Besitz Padre Martini's stammende Exemplar eines Werkes mit folgendem Titel: *Delle lettere del S^or^ Giov. Camillo Maffei da Solofra, Libri due: Dove tra gli altri bellissimi pensieri di Filosofia e di Medicina n'e un discorso della Voce del Modo, d'apparar di cantar di Garganta, senza maestro etc. Napoli 1562.* Die in diesem Buche enthaltene, 81 Seiten umfassende Abhandlung „über die Stimme und über die Art, ohne Meister den Koloraturgesang zu erlernen"[1]) ist die erste italienische theoretisch-praktische Gesangschule überhaupt, als welche sie schon von den Zeitgenossen anerkannt wurde. In einem am Ende des Buches abgedruckten, an den Autor gerichteten Briefe heißt es: „Ihr drückt in einer Sache, die noch nie von einem anderen gesagt oder aufgestellt wurde, in solcher Weise unsere Ansicht aus, daß

[1]) Über meine Priorität bezüglich der Bekanntmachung des Inhalts dieses Werkes gegenüber einem im Oktober vorigen Jahres erschienenen Exzerpte von Teilen daraus siehe die Januarnummer 1909 der „Stimme".

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

es mich nicht nur mit Bewunderung erfüllt, sondern mit der größten Genugtuung, nicht weniger als Eure neuen höchst gelehrten Diskurse über Philosophie und Medizin." An einer Stelle der Schrift sagt auch der Autor selbst, „daß weder bei den alten, noch bei den modernen Musikern je die Art beschrieben ist, die Kehle geeignet und tauglich zu machen, Passagen zu singen." Das Werk Maffei's ist aber vor allem deshalb unschätzbar, weil sein anatomisch-physiologischer Teil die Brücke zwischen den Stimmbildungstheorieen der Antike und der Renaissance bedeutet, womit die Tatsache dokumentarisch festgelegt ist, daß die praktische Gesangsmethode der alten Italiener wirklich das ganze physiologische Wissen ihrer Zeit zur Voraussetzung hatte. Die Vertrautheit der Gesanglehrer mit der einschlägigen Literatur der alten Rhetoren und Mediziner: Cicero, Quintilianus, Aristoteles, Galenus etc., sowie der neueren: Vesalius, Prosper Alpinus, Rolandus (*„Aglossostomographia"*), vor allem mit Fabricius ab Aquapendente werde ich an anderm Ort ausführlicher nachweisen.

Das Jahr 1600 bedeutet in doppelter Hinsicht einen Markstein in der Geschichte der Gesangskunst. Von ihm datiert das Erblühen des musikdramatischen Stils. In diesem Jahre erschienen aber auch die zwei ersten Monographieen über den Kehlkopf und seine Funktionen von den beiden berühmten Lehrern an der Universität zu Padua Fabricius ab Aquapendente und Casserius. Vollständiger als aus den Werken des Fabricius ist wohl überhaupt kaum der Stand des damaligen Wissens von der Stimme und ihren Organen zu erweisen. Seine Zusammenfassung der Kenntnisse der Antike und des Mittelalters bietet schon fast unser ganzes modernes Wissen, die fehlende Erkenntnis der eigentlichen Funktion der Stimmbänder ausgenommen.

Die Zusammenstellung von Maffei's *Discorso della voce* mit den Schriften des Fabricius:

De Respiratione et ejus instrumentis (1599)
De Larynge, vocis instrumento (1600)
De Locutione et ejus instrumentis
De Brutorum loquela[1])

ergibt vollständig klar und präzis die physiologischen Grundlagen der Gesangspädagogik des 16. und 17. Jahrhunderts.

Maffei beginnt seine physiologischen Ausführungen mit den Worten: „Ich nehme das auf, was Galenus in seiner Schrift: *Della dissectione degli organi della voce* geschrieben hat, und was sich in allen Werken findet, die

[1]) pag. 161—186 und 268—331 der nach vielen Einzelauflagen von Joh. Bohn herausgegebenen ersten Gesammtausgabe: *Hieronymi Fabricii ab Aquapendente Opera omnia anatomica et physiologica,* Leipzig 1672.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

er in seinem Leben verfaßte."[1]) Zunächst definiert er die Atmung als „zwei entgegengesetzte Bewegungen, die Einatmung und die Ausatmung, das ist, klarer ausgedrückt, das Erweitern und Zusammenziehen der Brust. Durch die Erweiterung der Brust wird die Luft eingezogen, die die Hitze des Herzens mäßigt, und durch das Zusammenziehen befördert sich der ganze Rauch (*fumo*) nach außen, ebenso alle inneren Ausscheidungen, die sich dort vorfinden". Diese Definition des Maffei wäre geeignet, die verschiedenerseits vertretene Meinung zu stützen, daß die sogenannte Brustatmung von den Italienern bevorzugt worden sei. Die Erklärungen des Fabricius aber ergeben überraschend klar und deutlich das Bild der Zwerchfellatmung und ihrer Kombinationen mit Brust- und Flankenatmung, also unsere moderne Tiefatmung. Fabricius führt sämtliche von Maffei erwähnten Autoren: Asclepiades, Proxagoras, Diocles, Ephilistiones, Erasistratos in gleicher Reihenfolge an, fügt Hippokrates, Oribasius und Avicenna hinzu, bespricht ihre Theorieen und hält gleichfalls stets als *ultima ratio* den Galenus fest, besonders sein *Liber de usu respirationis*. Nach einer außerordentlich genauen Beschreibung der Knochen, Gelenke, Muskeln, Gefäße und Nerven des Brustkorbs und im Wesentlichen mit Maffei gleichlautenden Ausführungen über den Zweck der Atmung fährt er fort: „Es gibt 89 Muskeln (nach anderen 107) für die Atmung; auf jeder Seite 34 Zwischenrippenmuskeln, acht Bauchmuskeln, das Zwerchfell, ferner sechs Brustmuskeln auf jeder Seite. Keiner der Alten wußte, daß das Zwerchfell ein Muskel und das wichtigste Instrument des Atems sei. Seine Funktionen — die Abplattung und die Wölbung beim Erweitern und Zusammenziehen der Brust — sind bei der Vivisektion sehr schön zu beobachten. Obschon aber das Zwerchfell fast unausgesetzt arbeitet und aus diesem Grunde die ganze Atmung ihm allein zugeteilt scheint, kann man doch nicht sagen, daß es im ganzen Organismus der besondere Teil sei, dem diese Tätigkeit anvertraut ist, weil, wenn es fehlt, wie bei den Vögeln, die Atmung von andern Muskeln, die Rippen und Brust bewegen, besorgt wird. Schon Galenus hat die Atmung nicht nur in zwei Arten: *respiratio inviolenta seu libera* [ungezwungene, natürliche] und in die *violenta seu vi facta* [die heftige oder willkürliche, mit Kraftaufwand vollzogene] eingeteilt, sondern manchmal auch schon drei Arten unterschieden."

[1]) Galens „*Vocalium instrumentorum dissectio*" ist im Wesentlichen bloß eine kurze Rekapitulation seiner früheren Abhandlungen über Anatomie und Physiologie der Stimmorgane. Eine Orientierung über alles Einschlägige ermöglicht der ausführliche Index der Kühnschen griechisch-lateinischen Gesammtausgabe des Galen. Man vergleiche auch: Simon: Die Laryngologie des Hippokrates, Berlin 1897; Goldbach: Die Laryngologie des Galen, Berlin 1898; Töply: Studien zur Geschichte der Anatomie des Mittelalters, Wien 1898.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Fabricius kommt nun zu folgenden Definitionen: „Die natürliche, geringe Atmung, *respiratio parva* oder *libera*, wird nur vom Zwerchfell, die größere, stärkere, *magna*, *vehementior* oder *violentior*, am meisten von den Zwischenrippenmuskeln, die stärkste, *maxima*, *vehementissima* oder *violentissima*, endlich am meisten von den über dem Brustkorb befindlichen Muskeln bewirkt. Bei der *r. parva* wird eine geringe Menge Luft eingeatmet, bei der *r. magna* eine reichlichere, bei der *r. maxima* eine sehr reichliche. Bei der *r. parva* arbeitet hauptsächlich nur das Zwerchfell, bei der *r. magna* das Zwerchfell und die Zwischenrippenmuskeln, bei der *r. maxima* das Zwerchfell, die Zwischenrippenmuskeln und die außerhalb gelegenen Muskeln... Durch das sich in der Mitte senkende Zwerchfell und die Bewegung der wahren Rippen wird die Höhlung des Brustkorbs erweitert; von den Zwischenrippenmuskeln wird die Höhlung des Brustkorbs verändert, indem die Rippen auf- und abwärts bewegt werden, d. i. der Brustkorb gehoben und gesenkt wird; von den anderen äußeren Brust-, Schulter-, Rücken- und Bauchmuskeln werden die Rippen nicht allein auf- und abwärts gezogen, sondern auch gewissermaßen nach außen und innen gerissen, während das Brustbein kräftig nach aufwärts oder nach abwärts bewegt wird... Die *r. violentissima* ist von der *r. violenta* nur durch die Verschiedenheit der beteiligten Muskeln, nicht aber durch die Art der Bewegung verschieden, sie ist gleichsam nur eine Hilfe, damit die Höhlung der Brust nach allen Seiten hin vergrößert werde.“ Wir verzichten auf die genaueren Details über die Funktionen der einzelnen Muskelgruppen. Besondere Wichtigkeit weist aber Aquapendente den Bauchmuskeln, speziell dem *musculus abdominis oblique descendens* zu, „der hervorragenden Einfluß auf die Zusammenziehung und Senkung von Brust und Rippen bei der heftigsten Ausatmung, *expiratio violentissima* hat, die zur Erzeugung der Stimme, Sprache usw. dient“.

Maffei sagt: „Die Materie der Stimme ist die Ausatmung, und zwar die sehr reichliche, die mit Heftigkeit nach außen getrieben wird *(e l'espiratione molto copiosa se con violenza mandata fuora).* Weil zur Erzeugung der Stimme eine Erschütterung der Luft erforderlich ist, muß diese mit Heftigkeit austreten; wenn sie natürlich, ruhig ausgeatmet wird, bildet sich keine Stimme.“

Aquapendente sagt, die berühmten Versuche von Johannes Müller am Kehlkopf des menschlichen Kadavers antizipierend: „Bläst man einer toten Gans durch die Luftröhre, so bildet sich ihre natürliche Stimme.“

Die anatomischen und physiologischen Verhältnisse der Luftröhre und des Kehlkopfs waren schon von den Alten in den wichtigsten Teilen richtig erkannt, nur das Wesen und die Funktion der Stimmbänder, die sie

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

nur als Schleimhautfalten ansahen, ist ihnen unklar geblieben. Dies war übrigens für die Gesangspraxis gleichgültig; ist ja auch heute die bewußte Tätigkeit der Stimmbänder auf das gleiche Maß reduziert, das schon Galenus ahnt und Fabricius präzis ausspricht: auf das willkürliche Öffnen und Schließen der Stimmritze. Auf Fabricius' gründliche Behandlung der Anatomie und Physiologie der Stimmorgane näher einzugehen, ist überflüssig, da es sich ja hier bloß um den Nachweis handelt, daß der Gesangstheorie diese Kenntnisse tatsächlich nicht fremd waren. Hinzuweisen wäre nur auf die vielen prächtigen Abbildungen im Fabricius, die nicht bloß das Stimmorgan des Menschen in allen seinen Teilen, sondern auch das verschiedener Tiere, so von Affe, Pferd, Rind, Schwein, Huhn, Gans u. a. zum Zwecke des Vergleichs wiedergeben, und auf Athanasius Kirchers musikalisches Riesenwerk „*Musurgia*" (Rom 1650), in das sich das gleiche Wissen von der Stimme und eine noch eingehendere Behandlung der Tierstimme bis zu den Insekten und Fröschen hinab vorfindet (Lib. I., pag. 20—41 usf.).

Lassen wir wieder Maffei reden: „Um die Luft zum Herzen zu führen, und um die Stimme hervorzubringen, war es nötig, am Kopfe der Luftröhre viele Knorpel, Nerven und Muskeln zu schaffen, so daß die Knorpel bald beim Verschließen, bald beim Öffnen durch Nerven und Muskeln diese beiden Effekte zu erzeugen imstande seien." Er beschreibt nach Galen den Schildknorpel, den „namenlosen", weil mit nichts vergleichbaren, Stell- (= Ring-) knorpel und den „*cimbalare*" genannten Knorpel, der nach Art der Zunge einer Schalmei gebildet ist. „In diesem geschieht die Erschütterung der Luft, wird die Stimme erzeugt, nicht aber im Kopfe, wie ein Zitat aus Homer besagt." Der Ausdruck *cimbalare* ist ganz gut gewählt, ob Maffei nun an die schütternde Bewegung der Zimbel als beckenartiges Schlaginstrument oder etwa an die in alten Orgeln durch einen Luftstrom in Bewegung gesetzten „Zimbelsternglöckchen" gedacht hat. Jedenfalls meint Maffei damit jenes von Galenus als Glottis bezeichnete Organ, das, zungenförmig in der Mitte des Schildknorpels liegend, als der Ort der Entstehung der Stimme galt. Galens Vergleich der Funktion des Kehlkopfs mit einer Flöte hat Maffei in eine Parallele mit dem Dudelsack verwandelt: So wie die Luft vom Arm des Spielers aus dem Schlauch in das Rohr, wo die Finger die Spiellöcher öffnen und schließen, und an die Zunge des Instruments getrieben wird, so treiben die Muskeln der Brust die Luft aus den Lungen durch die Luftröhre, zur „*Fistula cimbalare*", dem Spalt der Glottis, der von den Muskeln und Nerven erweitert und zusammengezogen wird, und weiter an den Gaumen, wo sie widerhallt und zurückgeworfen wird. Dann sagt er: „Es sind drei Unterschiede in der Stimme. Sie ist entweder groß oder klein, rauh oder weich, tief *(grave)* oder hoch *(acuta)*. Ist die Luftröhre weit und wird durch viele mit Kraft

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ausgeatmete Luft eine große Erschütterung der Luftröhre bewirkt, so entsteht eine große Stimme; ist die Luftröhre eng und klein, so entsteht durch wenig Luft und Kraft eine kleine Stimme. Wenn der Mensch aus einer großen Stimme eine kleine oder aus einer kleinen Stimme eine große machen wollte, so könnte er es nach Maßgabe des Vorhandenseins oder des Fehlens der erwähnten Dinge tun ... Eine Stimme kann groß und tief, groß und hoch, tief und klein, hoch und klein sein. Und ohne auf die verschiedenen Meinungen der Alten darüber einzugehen, sondern allein in Begleitung meines Aristoteles — wirklich eines *secretario della natura* — zur reinen Wahrheit gelangend, sage ich, daß die tiefe Stimme durch die langsame, die hohe durch die schnelle Bewegung der Luft in der Röhre erzeugt wird, auf deren Intensität auch die Enge oder Weite der Luftröhre einen Einfluß hat, wie Aristoteles an der Stimme der Kälber und Kühe demonstriert. Aus dieser größeren Schnelligkeit der Luftbewegung ergibt sich klar, daß die hohe Stimme um vieles mehr als die tiefe gehört wird und durchdringt ... Die Schnelligkeit der Luftbewegung wird von der wechselnden Triebkraft der Seele bewirkt."

Fabricius sagt: „Die tiefe und die hohe Stimme wird auf dreierlei Weise hervorgebracht: 1. durch die größere oder geringere Enge der *rimula* (Stimmritze), 2. durch die Länge oder Kürze des Kanals, 3. durch die größere oder geringere Breite dieses Kanals. Außerdem kommt in Betracht die größere oder geringere Menge und Schnelligkeit der Luft. Die langsamere Bewegung und größere Menge erzeugt die tiefe Stimme."

Maffei teilt Aristoteles' Meinung, daß die tiefe Stimme die vollkommenere und daher die einem Kavalier angemessenste sei, da sie alle anderen Stimmen in sich faßt. „Wenn jemand von der Natur mit einer Baßstimme begabt ist, so kann er in Ermangelung einer Sopranstimme diese durch eine raschere Bewegung der Luft erzeugen, was dann Falsettstimme genannt wird. Diese Art, die Stimme zu bilden, ist nur dem Menschen eigen, vornehmlich wenn er beim Sprechen den Wunsch hat, zu überreden, zu bewegen und seinen Willen auszudrücken. Die rauhe und die weiche Stimme hängen von der Beschaffenheit der Organe ab; wenn die Luftröhre zu feucht oder zu trocken ist, so ist Rauheit oder Heiserkeit die Folge davon. Je biegsamer die Teile sind, desto größer kann der Umfang der Stimme sein. Es gibt Stimmen, die Baß, Tenor und jede andere Stimme mit größter Leichtigkeit singen und in jeder Lage die schönsten Verzierungen, Diminutionen und Passagen auszuführen vermögen. Nur solche Stimmen können sich mit Aussicht auf Erfolg mit dem Koloraturgesang befassen."

Dem praktischen, auch 21 Seiten Notenbeispiele enthaltenden Teil des Werkes (pag. 32—81) entnehme ich der Kuriosität halber noch in

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Kürze die Regeln für den Koloraturgesang, obwohl sie nicht ganz zu unserem Thema gehören:

1. Man soll natürlich, ungezwungen, nicht affektiert singen. Einbildung ruft nur allgemeinen Spott hervor.

2. Die Übungszeit ist der Morgen oder vier bis fünf Stunden nach einer Mahlzeit, weil, wenn der Magen voll ist, die Luftröhre und damit die Stimme nicht die nötige Reinheit und Klarheit zum Üben der „*Gorga*" besitzt.

3. Zum Ort der Übung wähle man schattige Täler und höhlenreiche Felsen, wo allein das Echo auf Wort und Ton antwortet und wie eine lebendige Stimme anzeigt, ob die Passagen gut gemacht sind.

4. Am Körper darf sich während des Singens außer dem Cimbalareknorpel nichts bewegen; wir sehen an anderen, wie häßlich es ist, mit dem Kopfe zu wackeln, mit den Lippen zu zittern, die Hände oder die Füße zu bewegen.

5. Der Sänger soll sich in einem Spiegel beobachten, um alle häßlichen Grimassen zu vermeiden.

6. Die Zunge muß so ausgestreckt sein, daß ihre Spitze die Wurzeln der unteren Zähne erreicht und berührt.

7. Man halte den Mund offen und gerade, nicht mehr als wie im freundlichen Gespräch.

8. Man gebe nur nach und nach seinen Atem mit der Stimme aus und hüte sich, ihn durch die Nase oder den Gaumen gehen zu lassen.

9. Man verkehre mit gutgeschulten Sängern, deren Anhören im Gedächtnis gewisse Bilder und Ideen zurückläßt, die sehr förderlich sind.

10. Man muß diese Übungen oft und ausdauernd machen, faule Ausreden nützen nichts, nur gewissenhaftes Studium führt zum Ziele.

Später heißt es noch, man solle keinesfalls von einer Passage zur anderen übergehen, bevor man die erste sehr gut verstanden und gelernt hat; ohne methodische Kunstübung nützten die besten Naturanlagen nichts.

Wer denkt bei diesen Regeln nicht an die Beglaubigung ihrer praktischen Anwendung durch die allbekannten Schilderungen Bontempi's von dem Unterricht in der Sixtinischen Kapelle zu Rom zur Zeit Papst Urbans um das Jahr 1636?

Die weiteren Regeln und Beispiele für das Anbringen der Koloraturen, sowie die Notenbeispiele decken sich fast wörtlich mit den bekannten Ausführungen Zacconi's, Caccini's, Bovicelli's, Durante's u. a. Es bleibt also auch hierin Maffei das Verdienst der Priorität. Die wichtigste Regel ist die vierte, die von der Eignung der verschiedenen Vokale für die Koloraturen handelt: Das u hat einen für das Ohr schrecklichen Klang und erinnert an das Heulen eines Wolfes, ist daher nicht geeignet; das i

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

erweckt die Vorstellung eines um seine Mutter klagenden Tierchens und klingt nur in Sopranpassagen erträglich. Die übrigen Vokale sind ohne weiteres zu gebrauchen, doch ist das o der beste Vokal; durch ihn klingt die Stimme runder, auch verbindet sich mit ihm der Atem besser als mit den übrigen Vokalen.

Am Schlusse kramt Maffei seine medizinischen Spezifika aus und beruft sich auf den sangesfreudigen Kaiser Nero, der eine Bleiplatte am Magen trug. Pillen, Inhalationen und seltsam schmeckende Süßigkeiten gab es damals auch — wie heute.[1])

Der Unterschied zwischen Stimme und artikulierter Sprache findet sich sowohl bei Maffei als bei Aquapendente ausführlich erörtert. Beide zitieren wieder ihren Aristoteles, Aquapendente geht aber über diesen um ein bedeutendes hinaus. Wegen des großen historischen Interesses vom Standpunkt der Gesangsmethodik aus, besonders da die meisten modernen Autoren vom Fehlen einer Lautphysiologie bei den alten Italienern sprechen, gebe ich die Lautlehre des Fabricius aus seiner Schrift *De locutione* etwas ausführlicher wieder:

„Die gesprochenen Buchstaben sind die natürlichen, die geschriebenen die künstlichen. Priscianus[2]) nannte die ersteren *Elementa*, die letzteren *Notae* oder *propriae litterae*. Da alle gesprochenen Buchstaben natürlich sind, sind sie überall die gleichen, und die Verschiedenheit der Sprachen hat ihren Grund nicht in den Buchstaben, sondern in den Silben und in der Rede . . . Das Organ der Stimme ist der Kehlkopf, das der Sprache hauptsächlich die Zunge, in zweiter Linie die Lippen." Nach Aristoteles geschieht die Vokalbildung durch den Kehlkopf, nach Fabricius aber werden vom Kehlkopf nur die Stimme und ihre eigentümlichen Unterschiede erzeugt *(acuta, gravis, magna, parva, sonora, rauca)*.

„Vokale werden jene Buchstaben genannt, die durch sich selber tönen, Konsonanten aber jene, die aus sich ohne Klang sind, aber tönen, wenn sie mit einem Vokal verbunden werden. Semivokale sind jene, die mit dem Vokal e beginnen und in sich selber aufhören, wie F, L, M, N, R, S. Die stummen Laute *(Mutae)* sind jene, die in sich selber beginnen und mit dem Vokal e aufhören, wie B, C, D, G, T. Die

[1]) Eine Durchsicht der übrigen Abhandlungen des Maffei'schen Buches ergibt manch Interessantes aus den verschiedensten Gebieten der Medizin und Philosophie, einiges Biographisches und — alles Böse über die Frauen, pag. 203, gefolgt von — einem glühenden Liebesbrief auf pag. 205.

[2]) Priscianus (zirka 500 n. Chr.) „*Institutiones grammaticae*" in 18 Bänden, das größte und berühmteste Lehrbuch der lateinischen Sprache das ganze Mittelalter hindurch, das sein Material aus den früheren lateinischen Grammatikern des Altertums schöpft.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Semivokale werden so genannt, weil sie bei Weglassung der Vokale doch irgendeinen Ton zurückbehalten, was bei den Stummen nicht der Fall ist...

„Die Griechen haben in ihrer Grammatik den Konsonanten jeden Vokal beigegeben, z. B. Rho, Xi usw. Die Lateiner ziehen e vor, weil 1. e den gemäßigtesten Klang von allen Vokalen hat, 2. durch Hinzufügung des e die eigene tonlose Natur des Konsonanten besser vernommen wird, 3. die Hervorbringung der einzelnen Konsonanten natürlicher und einfacher ist, wenn sie mit e, als wenn sie mit anderen Vokalen verbunden werden ... Man scheint zu der Annahme berechtigt zu sein, daß die vom Kehlkopf ausgehende Stimme oder die herausgetriebene tönende Luft schon dort die Vokale bilde und forme, wo sie vom Kehlkopf weiterziehend durch den Weg des Mundes geht, der in die Gaumenregion und den Schlund eingeteilt wird. Es ist sicher, daß die Vokale nur im Schlund selbst erzeugt werden, besonders da ihm alles hierzu Nötige innewohnt: ein nicht geringer Anteil der Zungenwurzel, sowie die Schlundmuskeln, nach deren Willkür die Vokale gebildet werden. Es kommen also der schon vorher im Kehlkopf hoch oder tief erzeugten Stimme die Vokale im Pharynx zu Hilfe und werden ihr gleichsam übergezogen *(superinduci)*. Zum Ort der Vokalbildung wird auch der rückwärtige Teil des Gaumens, der der *Columella* (den Gaumenbögen) benachbart ist, gerechnet."

Sehr interessant erörtert Aquapendente die verschiedene Formung des Ansatzrohres bei den Vokalen: „Beim O ist die Höhlung des Schlundes mehr gerundet, beim A entsteht eine mehr ovale, in die Länge gezogene Figur, bei E eine querovale, bei I eine spitze, bei U wird die Höhlung tiefer; weiter möchte ich diese höchst schwierige Sache nicht zu erklären wagen.

M, B, P, F entstehen aus der Rückwärts- und Aufwärtsbewegung der Unterlippe, und zwar die ersten drei durch Anstoßen an die Oberlippe, das F durch Anstoßen an die oberen Zähne. Der Unterschied zwischen ihnen beruht auf der Art und Weise der kräftigeren und sanfteren Bewegung und des Antriebs der Luft *(aeris impulsio)*.

C wird gebildet, indem die Zunge breit an den mittleren Teil des Gaumens bei den oberen vorderen Zähnen anstößt.

G entsteht ähnlich, nur durch einen sanfteren Antrieb der Luft.

D wird gebildet durch Anstoßen der Zungenspitze an die oberen vorderen Zähne; T ebenso, nur ist hierbei das Anstoßen der Zunge und das Vortreiben der Luft stärker.

L wird gebildet, indem die Zunge zuerst nach rückwärts, dann nach aufwärts bewegt wird und mit ihrem obersten Teil an jenen Teil des Gaumens anstößt, der nicht weit von den vorderen Zähnen entfernt ist.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

R wird ähnlich gebildet, aber die Zunge berührt stärker den Gaumen bei den Zähnen und scheint gewissermaßen in zitternden Schlägen zu vibrieren. Seine Aussprache ist den Kindern schwer. Häufig sprechen diese mit ihrer schwachen Zunge statt R:L, ebenso für T:D.

Bei N wird die Zunge wie bei L zuerst, und zwar etwas mehr, nach rückwärts und dann aufwärts bewegt, aber sie trifft den Gaumen etwas später *(posterius)* und mehr mit der Spitze und wird mehr gebogen wie beim L.

S wird hinter den Zähnen durch den ausströmenden Atem erzeugt, dessen Durchgang durch die Zunge verengt ist, die sich längs des Gaumens diesem so nähert, daß sie ihn beinahe berührt.

X ist aus C S oder G S zusammengesetzt.

Z entsteht, indem die Zungenspitze bei den oberen Zähnen an den Gaumen stößt."

Fabricius tadelt die alten Autoren, die B, G, D, V ganz vernachlässigten und nur P, C, T, F behielten, da sie die Konsonanten nur nach den Bewegungen der Zunge, der Lippen usw. unterschieden und nicht auch nach dem größeren oder kleineren Antrieb der Luft. Er rügt die daraus entstehenden Verwechselungen von harten und weichen Konsonanten, ebenso wie er die im Dialekte und auch in der Schriftsprache vorkommenden Verwechselungen von Vokalen bespricht. Der Unterschied der Dialekte sei in dem verschieden rauhen oder weichen Charakter der Volksstämme begründet. Im Anschluß an Galenus bespricht er noch die Ursachen von Stottern und Lispeln, sowie die nationalen Unterschiede in der Sprechweise. „Kaiser Karl V. soll gesagt haben: Wenn er mit Gott sprechen müßte, würde er Spanisch sprechen, weil die spanische Sprache Majestät und Gewicht in sich habe; mit Freunden Italienisch, weil diese Sprache familiär sei; wenn er jemanden schmeicheln wolle, Gallisch, weil es nichts Schmeichlerischeres gebe, als diese Sprache; wenn er aber drohen oder schimpfen wolle, Deutsch, weil diese ganze Sprache drohend, rauh und heftig sei."

Bei der internationalen dogmatischen Verbreitung der Lehren der Antike ist es nicht zu verwundern, wenn wir auch in den ersten Lehrbüchern über Gesang in Frankreich dieselben Theorieen, die gleichen Nomenklaturen für Bau und Funktion der Stimmorgane, sowie die gleichen Details der Lautlehre wiederfinden. Bacilly: *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter* (Paris 1679) und Bérard-Blanchet: *L'art du chant* (Paris 1755) geben untrügliche Belege hierfür. Auch Agricola in seiner Übersetzung und Erläuterung von Tosi's *Opinioni de Cantori antichi e moderni* (Berlin 1757) nennt noch Galen und ergänzt seinen Autor durch die Darstellung der physiologischen Theorieen seiner Zeitgenossen Dodart und Ferrein.

Der Grund dafür, daß die Mehrzahl der italienischen Autoren des

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

16. bis 18. Jahrhunderts, die über Gesang geschrieben haben, eine Darstellung der technischen Funktionen der Stimmorgane vermissen lassen, liegt darin, daß sie die wissenschaftliche Begründung der Elementargesetze für Stimme und Sprache als nicht zur Kunstlehre im engeren Sinne gehörig ansahen. Die von ihnen wiederholt aufgestellte Forderung, der Gesanglehrer müsse ein in den Wissenschaften wohlerfahrener Mann sein, weist deutlich darauf hin, daß sie bei der Abfassung ihrer Schriften damit rechneten, daß diese durch ein dem Niveau der allgemeinen Bildung entsprechendes Wissen ergänzt würden. Der schriftliche Niederschlag einer Epoche ist ja stets nur für jene Kenntnisse charakteristisch, die zu jener Zeit nicht als selbstverständlich und allgemein verbreitet angesehen wurden. Es war nicht Mangel an mündlicher und schriftlicher Tradition, daß die Italiener die Herkunft ihrer Kunstlehre aus den Theorieen der Philosophen, Mediziner und Physiologen und der Praxis der Rhetoren und Sänger des Altertums zeitweilig vergaßen. Die Schuld hieran trug das Überhandnehmen des Handwerkertums im Unterricht, das — damals wie heute — es überflüssig fand, den lebendigen Zusammenhang des theoretischen Wissens mit der bloß praktischen Dressur aufrechtzuerhalten.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

DAS MUSIKALISCHE IM GESPROCHENEN WORT

von Dr. Ottmar Rutz-München

Wir hören zwar oft versichern, daß irgend jemands Rede wie Musik klinge; den musikalischen Elementen des gesprochenen Wortes hat aber erst die neueste Zeit ein tiefergehendes Interesse gewidmet. So sehr man von jeher den Rhythmus der Rede beachtet, so wenig ihre melodischen Linien. Und doch müssen von jeher musikalische Ohren da Unterschiede und Eigentümlichkeiten bemerkt haben. Man hat nur nie daran gedacht, daß auch hier eine große Gesetzmäßigkeit walte. Das musikalische Element waltet ebenso in der Alltagsrede wie ganz besonders in der gebundenen Rede, den dichterischen Schöpfungen. Aber auch hier nicht zufällig, nicht beliebig, sondern nach ganz bestimmten Gesetzen. Wie der Tondichter sein Werk Note für Note fixiert, so bestehen in der gesprochenen Rede, in der Wortdichtung ganz genau fixierte Melodieen, nur nicht in Noten aufgezeichnet und mit dem gebräuchlichen Notensystem auch nicht genau wiedergebbar.

Wer sich zum ersten Male mit diesen Fragen befaßt, der steht zunächst vor Rätseln.

Allein wie in allen musikalischen Dingen bringt uns der praktische Versuch sofort dem Ziele näher.

Man lese z. B. laut:

Morgenlich leuchtend in rosigem Schein,
von Blüt' und Duft
geschwellt die Luft,
voll aller Wonnen,
nie ersonnen,
ein Garten lud mich ein,
dort unter einem Wunderbaum
von Früchten reich behangen,
zu schau'n im sel'gen Liebestraum,
was höchstem Lustverlangen
Erfüllung kühn verhieß —
das schönste Weib,
Eva im Paradies. — usw.

Liest man die Stelle im Sprechen ungefähr so melodisierend wie die Vertonung, so kommt uns dies geradezu selbstverständlich vor. Und doch könnte man die Stelle in ganz anderer Weise sprechmelodisierend lesen.

Betrachtet man nämlich die Singstimme der Wagnerschen Vertonung — ich nehme an, daß sie dem Leser zur Verfügung steht —, so fällt dem, der darauf aufmerksam gemacht wird, ein merkwürdiges Prinzip der Melodisierung auf: alle Akzente oder doch regelmäßig werden die Akzente nach der höheren Tonlage (innerhalb des Tenorumfangs) verlegt. Die tiefere

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Lage wird nur durchgangsweise mit unbetonten Tönen aufgesucht. Blättert man weiter in der Partitur der „Meistersinger", so sieht man mit Betroffenheit, daß dieses Prinzip der Melodisierung „nach der Höhe" durchgehends befolgt wird.

Ein Zufall, mag man zunächst denken. Sehen wir nach anderen Werken: „Tristan und Isolde"! Z. B. die Vertonung von:

O sink' hernieder, Nacht der Liebe,
gib Vergessen, daß ich lebe,
nimm mich auf in deinen Schoß,
löse von der Welt mich los!
Verloschen nun die letzte Leuchte; usw.

Das Prinzip der Melodisierung ist da ein anderes: nicht als ob die höheren Tonlagen vermieden würden, im Gegenteil — und dennoch: ein immerwährendes Zurücksinken nach der tieferen Lage, der Beginn jeder melodischen Phrase in der Tiefe, während in den „Meistersingern" Anfang und Ende in der höheren Lage liegen. Greifen wir zu den anderen Werken Wagners, so sehen wir in „Lohengrin", dem „Ring des Nibelungen", dem „Parsifal" das in den „Meistersingern" beobachtete Prinzip, im „Tannhäuser", dem „Fliegenden Holländer" das in „Tristan und Isolde" festgestellte wiederkehren.

Das gibt zu denken. Noch mehr aber ein weiterer Umstand:

Versuchen wir die angeführte Stelle aus den „Meistersingern" nach dem Prinzip von „Tristan und Isolde" zu lesen, so ergibt sich eine ganz unnatürliche Wirkung: es wirkt ganz unmöglich, wenn wir mit „Morgenlich leuchtend" in der Tiefe beginnen, nach der Höhe steigen, „voll aller Wonnen" betont in die Tiefe verlegen, kurz, gerade umgekehrt sprechmelodisieren.

Gleich ungünstig, geradezu parodistisch ist die Wirkung, wenn wir die Stelle aus „Tristan und Isolde" nach dem „Meistersinger"-Prinzip sprechen.

Richard Wagner wendet also in manchen seiner Werke das Prinzip der Melodisierung „nach der Höhe", in anderen das der Melodisierung „nach der Tiefe" an.

Es gibt aber auch Dichter, die in allen ihren Werken an einem einzigen Prinzip der Melodisierung festhalten. Wir mögen Goethes Werke aufschlagen, wo wir wollen, er melodisiert stets „nach der Höhe". Soll nicht die Wirkung ganz oder großenteils gestört werden: der Wiedergebende muß (innerhalb seines Tenor- oder Baßumfanges) im allgemeinen eine höhere Tonlage seiner Stimme anwenden und die Akzente nach der Höhe verlegen.

Man spreche z. B. nach einander dieselbe Stelle in höherer Tonlage mit Betonung nach der Höhe und dann in tieferer Lage mit Betonung nach

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

der Tiefe, um sich von der Unmöglichkeit des andern Prinzips für Goethe zu überzeugen:

Da ich ein Kind war,
Nicht wußte, wo aus noch ein,
Kehrt' ich mein verirrtes Auge
Zur Sonne, als wenn drüber wär'
Ein Ohr, zu hören meine Klage,
Ein Herz wie mein's,
Sich des Bedrängten zu erbarmen.

Was bei Goethe unmöglich wirkt, verlangt gerade wieder Heine:

Im Rhein, im schönen Strome,
Da spiegelt sich in den Well'n
Mit seinem großen Dome
Das große, heilige Köln.

Man muß seine Gedichte so melodisieren, wie sie z. B. Liszt vertont hat: tiefere Tonlage und Betonung nach der Tiefe.

Die praktische Bedeutung der Frage, ob ein Wortdichter nach dem einen oder nach dem andern Prinzip zu melodisieren ist, ist nicht schwer zu ahnen, wenn wir noch eines weiteren allgemeinen melodischen Gesetzes Erwähnung tun, eines Gesetzes, das erst der neuesten Zeit festzustellen gelungen ist. Jeder Mensch spricht in der Alltagsrede nach einem der oben erwähnten Prinzipien. Die meisten Menschen halten sogar ständig an einem der beiden fest, so daß man sie danach in zwei Gruppen einteilen kann. Auf die engeren Grenzen des deutschen Sprachgebiets angewendet, ergibt diese Regel, daß in Norddeutschland regelmäßig „nach der Höhe", in Süddeutschland „nach der Tiefe" melodisiert wird. Es ist eine Ausnahme, wenn eine und dieselbe Person in der Alltagsrede bald nach dem einen, bald nach dem anderen Prinzip melodisiert.

Hält darum ein Schauspieler an der ihm gewohnten einen Melodisierungsart fest — und das ist die Regel —, so will er mit ihr auch Werke wiedergeben, in die der Dichter die andere Melodisierungsart hineingelegt. Daraus ergeben sich ungeahnte Schwierigkeiten, von denen sich der Leser nach den oben angegebenen Proben eine kleine Vorstellung machen kann. Ich habe z. B. einmal einen Schauspieler gehört, der stets nach der Tiefe melodisierte, innerhalb seines baritonalen Stimmumfangs die tiefere Lage ständig einhielt und in dieser Weise den „Faust" sprach. Soviel er sich Mühe gab: nichts wollte klingen. Je voller er die Tiefe nahm, desto stumpfer und unwirksamer wurde sein Vortrag. Je länger er sprach, desto mehr konnte der Eingeweihte wahrnehmen, wie sehr er seine Stimme anstrengen mußte, um nur mit Ehre die Rolle durchzuführen. Hätte er das umgekehrte Prinzip der Melodisierung angewendet, die höheren Lagen seines Stimmumfanges aufgesucht, die Akzente nach der Höhe verlegt:

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

die Stimme hätte geklungen, es wäre Ausdruck vorhanden gewesen, wo so keiner war, er hätte seine Stimme nicht überangestrengt. Man muß eben mit höherer Stimme und mit Betonung nach der Höhe sprechen:

Erhabner Geist, du gabst mir, gabst mir alles,
Worum ich bat. Du hast mir nicht umsonst
Dein Angesicht im Feuer zugewendet.
Gabst mir die herrliche Natur zum Königreich,
Kraft, sie zu fühlen, zu genießen. Nicht
Kalt staunenden Besuch erlaubst du mir,
Vergönnest mir, in ihre tiefe Brust
Wie in den Busen eines Freunds zu schauen.

Geschieht es nicht, so klingt die Wiedergabe unnatürlich, zumeist auch unkünstlerisch.

Soweit die Tatsachen, von denen sich jeder Leser unschwer überzeugen kann, wenn auch ihre Erklärung auf manche Schwierigkeiten stößt.

Trotz manchen noch ungelösten Fragen auf diesem Gebiete ist jedenfalls an einem festzuhalten: der Argwohn, es handele sich um Täuschung, etwa um suggestive Täuschung der Versuchspersonen, ist mit vollster Bestimmtheit von der Hand zu weisen. Den glänzendsten Beweis hierfür ergibt der Umstand, daß zwei von einander gänzlich unabhängige Schulen an verschiedenen Orten zu den gleichen Ergebnissen gelangten. In Leipzig war es der berühmte Phonetiker und Germanist Eduard Sievers, der in einer Rektoratsrede an der Universität (abgedruckt in den „Annalen für Naturphilosophie", Bd. I, Seite 76) u. a. den Grundsatz aufstellte, „daß jedes Stück Dichtung ihm fest anhaftende melodische Eigenschaften besitzt, die zwar in der Schrift nicht mit symbolisiert sind, aber vom Leser doch aus dem Ganzen herausempfunden" werden, und „daß im Deutschen zwei konträre Generalsysteme der Melodisierung einander gegenüberstehen, auch in der einfachen Alltagsrede". Kam Sievers zu seinen Ergebnissen auf Grund der Untersuchungen von Wortdichtungen, so andererseits in München Joseph Rutz auf Grund der Untersuchung von Tondichtungen zu gleichen Ergebnissen. Er stellte nämlich im Zusammenhang mit anderem die beiden Melodisierungsprinzipien zuerst an Tondichtungen fest und erkannte dann, daß die gleichen Gesetze auch für Sprechdichtungen gelten. Beide, Sievers und Rutz, gaben sich damit natürlich nicht zufrieden und gingen, jeder in seiner Art, noch weiter. Das Nähere hierüber überschreitet den Rahmen dieser Zeilen; wer mehr wissen will, wer tiefere Blicke in das erst in den letzten Jahren von der Forschung betretene Gebiet werfen will, der findet in dem (bei Oskar Beck, München, erschienenen) Buche des Verfassers dieser Zeilen „Neue Entdeckungen von der menschlichen Stimme" Aufschluß. Das eine steht jedenfalls schon heute fest: die neuen Forschungen bieten ungeahnte Perspektiven für die künstlerisch wirksame Wiedergabe von Werken der Ton- und Redekunst.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ZUR REFORM DES CHORGESANGES

von Arthur Stubbe-Idar an der Nahe

Eine künstlerische Betätigung darf man nicht immer nur nach rein künstlerischen Prinzipien beurteilen. Es gibt Fälle, in denen mit vollem Recht eine Kunstform, wenn sie imstande ist, sozialen Zwecken zu dienen, mehr aus diesen sozialen, als aus künstlerischen Intentionen heraus bewertet werden kann. Besonders bei einer Kunstform trifft das zu, beim mehrstimmigen Männergesang. Daß er künstlerisch durchaus eine Zwitterstellung einnimmt, ist nicht zweifelhaft.

Zwei starke Mängel sind es hauptsächlich, die dem Männergesange anhaften. Sie sind begründet in der physiologischen Beschaffenheit der Männerstimme. Der vierstimmige Männerchor hat einen verhältnismäßig geringen Umfang. Wohl hat er sich, weil er diese Beschränkung empfindlich fühlte, gewaltsam nach beiden Enden hin zu erweitern gesucht. Ein Männerchorbaß muß mindestens eine Terz oder Quarte tiefer hinabsteigen können als ein Baß im gemischten Chor; gleicherweise sind die ersten Tenöre, also die melodieführenden, dem Sopran im gemischten Chor entsprechenden Stimmen gezwungen gewesen, ihrer Höhe noch ein gut Teil aufzusetzen. Die Folgen dieser gewaltsamen Erweiterung blieben nicht aus: die künstlich nach der Tiefe zu angefügte Tonregion klingt in den meisten Fällen schwächlich, dumpf und hauchig, die den Tenören aufgepfropften hohen Töne dagegen haben immer etwas Kehliges und Gepreßtes im Klange (sogenannte Krawattentenöre). Hierzu kommt, daß in unseren Tagen der Umfang der Männerstimme sich immer mehr verringert. Auf die Ursachen dafür näher einzugehen, würde aus dem Rahmen dieses Aufsatzes herausfallen, das ist eine Untersuchung für die Biologen und Anthropologen und stellt ein vollständiges Kapitel für sich dar. Aber so viel ist gewiß: die tiefen, sonoren Bässe, wie die hellen glänzenden Tenöre — sozusagen die beiden Endpole der Männerstimme — rücken immer mehr zusammen. Jeder Gesangvereinsdirigent macht die traurige Erfahrung, daß die Leute, die sich als erste Tenöre in den Vereinen anmelden, in Wirklichkeit keine sind, und daß, wenn er sie nun faute de mieux in den ersten Tenor einreiht, diese Bedauernswerten sich entsetzlich quälen müssen, um mit dem natürlichen Register die von den Komponisten gewünschte Höhe zu erreichen, oder daß sie zu einem anderen Mittel greifen, dessen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Anwendung nur in ganz seltenen Fällen künstlerische Berechtigung hat: sie bringen, von einem gewissen Ton ab, nach der Höhe zu alle Töne ausnahmslos in's Falsettregister. Diese Gepflogenheit führt natürlich zu den größten Unzuträglichkeiten, denn das Falsettregister ist bei nicht ausgebildeten Stimmen im Verhältnis zum Brustton sehr schwach und weichlich. Will beispielsweise der Komponist eine musikalische Phrase zu einem *ff* nach H in der Melodie in die Höhe führen, so machen in der Harmonie die drei anderen Stimmen das Crescendo bis zum *ff* mit; nur der erste Tenor, der das H nicht mehr mit Brustton fassen kann, singt oder vielmehr haucht ein schwächliches hohes H zu den fortissimo-Bässen. Die Wirkung ist unendlich komisch.

Die Kompositionstechnik des Männerchores ist eben eine beschränkte, der Stimmenumfang ist ein zu kleiner. Man vergleiche damit den Umfang des gemischten Chores (Kinder- oder Frauenstimmen als Sopran und Alt, Männerstimmen als Tenor und Baß), und man wird sofort einsehen, wieviel mehr melodische und harmonische Möglichkeiten in der Kompositionstechnik für gemischten Chor vorhanden sind. Gerade die sogenannte „zerstreute" Lage und der Wechsel zwischen dieser und der engen Lage machen den Klang des gemischten Chores so reizvoll, während die notgedrungen fast durchgängig festgehaltene enge Lage des Männerchores auf die Dauer geradezu monoton wirkt. Es kommt sogar unter Umständen vor, daß in Kompositionen für Männerchor wichtige Akkordtöne (sogar Grundbässe) ausgelassen werden müssen, nur um dem Stimmumfang nichts Unmögliches zuzumuten. Ein zweiter Grund für die Monotonie im Männerchorklang liegt darin, daß ein solcher Chor sich nur aus gleichartigen Stimmen zusammensetzt. Gerade der Kontrast im Stimmklang — Frauen- oder Kinderstimmen gegen Männerstimmen — wirkt so erfrischend auf unser Ohr, weil zahlreiche Klangkombinationen und Effekte möglich sind. Ich hörte einmal einen großen Männerchor — der Name des Komponisten tut nichts zur Sache, — in dem der Autor die vernünftige Idee hatte, eine Sopranstimme an verschiedenen Stellen melodieführend hinzuzufügen. Die Komposition war inhaltlich nicht bedeutend, daher empfand ich gleich von vornherein stark die Monotonie des Stückes. Aber wie ein Sonnenstrahl wirkte die plötzlich einsetzende Frauenstimme, trotzdem das, was sie zu sagen hatte, ebenfalls ziemlich abgedroschen und konventionell war. Hier war es einzig und allein der Kontrast im Klange, der sofort ein erfrischendes Moment in die Aufführung brachte.

Das einzige Mittel, in den Stimmklang des Männerchores einige Abwechselung zu bringen, besteht darin — ein jeder Komponist weiß das —, daß man gelegentlich die Stimmen bei der Führung sich gegenseitig kreuzen läßt, daß man beispielsweise den zweiten Tenor unter den ersten Baß, oder

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

den zweiten Tenor über den ersten Tenor führt. Das ist aber ein Mittel, das nur gelegentlich zur Anwendung kommen sollte; zu häufig gebraucht wirkt es geradezu peinigend auf das gebildete Ohr.

Unsere modernen Komponisten kennen die hier angeführten, dem Männerchore anhaftenden Mängel sehr wohl. Trotzdem kehren sie sich absolut nicht daran, sondern komponieren lustig drauf los, als ob sie nicht für Gesangs-, sondern für Instrumentalchöre schrieben.

Rhythmen findet man in ihren Werken für Männerchor, so verzwickt und schnell wechselnd, daß es einer größeren Anzahl von Dilettanten (denn solche sind doch die meisten Sänger, auch in den größeren Vereinen) nie gelingt, diese rapiden Tonfolgen sauber und einwandfrei herauszubringen. Eine gewisse Schnelligkeit der Bewegung kann eben von der menschlichen Stimme nicht überschritten werden; selbst die rapidesten Passagen des Koloraturgesanges können sich mit denen eines Instrumentes (Flöte, Violine, Klarinette usw.) nicht messen.

Seit den Tagen Liszts und Wagners hat sich die Chromatik unserer gesamten Musik bemächtigt, und es gilt heutzutage als rückständig, die Diatonik in der Komposition zu bevorzugen. So haben denn auch unsere modernen Männerchorkomponisten die Chromatik redlich sich zunutze gemacht und damit in der Stimmführung, besonders für die Dilettanten, bisher ungeahnte Schwierigkeiten geschaffen. Ich weiß aus Erfahrung, wie schwer solche chromatischen Folgen, wie sie beispielsweise das „Lied der Freundschaft" von Richard Strauß enthält, in das Ohr der Sängerdilettanten eingehen. Und wenn nun auch die einzelne Stimme diese Schwierigkeiten nach hundertmaligem Drill endlich kapiert hat: sobald die vier Stimmen zusammensingen, ist die mühsam erlangte Sicherheit verschwunden, und die grausigsten Kakophonieen feiern wahre Orgien vor den Ohren des verzweifelnden Dirigenten. Nur Vereine, die ausschließlich aus berufsmäßigen Sängern bestehen, — also Opernchöre — dürfen sich an solche abseits vom Normalen liegenden Aufgaben mit der Aussicht auf gutes Gelingen heranwagen.

Alle Versuche, die künstlerischen Ausdrucksmittel des Männerchores zu vermehren, scheitern an den oben angeführten physiologischen Tatsachen und am Dilettantismus der Sänger. Der Männergesang wird künstlerisch eben immer ein Zwitterding bleiben.

Dieser Unzulänglichkeit widersprechen nun aber einigermaßen die rege Pflege und das starke Interesse, deren sich der vierstimmige Männergesang in den letzten Jahren durch künstlerische Kreise erfreuen durfte. Besonders Kaiser Wilhelm II. hat seine Vorliebe für diese Kunstgattung wiederholt und mit ganz bestimmten Absichten zu erkennen gegeben. Und gerade der Kaiser ist es, der mit Fragen künstlerischer Kultur öffentliche,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

soziale Tendenzen verknüpft. Es ist eigentlich niemals das Kunstwerk allein, dem er seine hohe Unterstützung gewährt, sondern er widmet sich weit mehr noch dem Kunstwerk als sozialem Faktor. Kaiser Wilhelm II. hat seine Eindrücke von Männerchören erhalten, die unter wahrhaft künstlerischer Leitung das Menschenmögliche leisteten. Das waren der Hannoversche Männergesangverein unter des alten, heut noch lebenden Bünte genialer Leitung und der Kölner Männergesangverein. Allerdings imposante Chöre! Um dem Sangeseifer solcher Vereine einen Ansporn zu geben, rief dann Kaiser Wilhelm II. die weltbekannt gewordenen Sängerwettstreite ins Leben. Die zum Teil sensationellen Ergebnisse dieser Konkurrenzen sind noch frisch in aller Erinnerung. In der vorletzten unterlagen die Kölner dem Berliner Lehrergesangverein (unter Felix Schmidt), dem sie an Güte des stimmlichen Materials wohl überlegen waren, dessen Übergewicht an musikalischer Schulung jedoch zu deutlich zutage trat. (In diesem Jahre hat der Kölner Männergesangverein die Scharte wieder ausgewetzt; er brachte den ersten Preis heim, während der Berliner Lehrergesangverein sich an dem zweiten genügen lassen mußte.)

Männerchöre sind und bleiben im großen und ganzen Dilettantenvereine. Je zahlreicher aber die Mitgliedschaft ist, um so größer wird die Gefahr des Dilettantismus. Die Gesangswettstreite in Kassel und Frankfurt haben die Frage aktuell gemacht, und es ist nicht zu verkennen, daß seitdem alle Vereine von einer gewissen Nervosität befallen sind, die weiter nichts als einen Kampf zwischen den künstlerischen und den sozialen Aufgaben der Vereine bedeutet. Das ist sehr erklärlich. Bei strenger musikalischer Schulung, ernster künstlerischer Arbeit hört eben die sogenannte Gemütlichkeit auf. Die Vereine erklären ihrem ehrgeizigen Dirigenten, daß sie mit ihren eigenen Leistungen bisher durchaus zufrieden gewesen seien und daß sie nicht daran dächten, sich Lorbeerkränze aus den Konkurrenzen zu holen.

Noch ernsthafter wird aber die Situation, wenn, nachdem der Dirigent mit heißem Bemühen seinen Verein konkurrenzfähig gemacht hat, dieser mit großem Optimismus in den Wettstreit eingetreten ist und der Erfolg langjährigen Strebens nun ausbleibt. Ein einzelner Künstler kann einen gelegentlichen Mißerfolg verschmerzen, ein Verein mit Hunderten von Köpfen verwindet eine künstlerische Niederlage, zumal wenn sie offiziell gestempelt wurde, nie.

Es sollte das nicht vergessen werden, und die maßgebenden Führer sollten sich die Frage vorlegen, ob der ganzen Sache nach der künstlerischen Seite hin so viel genützt wird, wie ihr nach der Vereinsseite hin, die wohl immer die wichtigere ist, geschadet wird. Allerdings hatte die Frankfurter

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Konkurrenz nur Interesse für große Chöre, aber auch die mittleren und kleineren haben der Versuchung, allerlei Konkurrenzen zu veranstalten, nicht widerstehen können. Bei der Ergebnisverkündigung solcher Wettstreite erscheint immer wieder das gleiche Bild: übertriebene Eitelkeit auf Seiten der Sieger, abgrundtiefe Niedergeschlagenheit bei den Unterlegenen. Und ohne Konflikte mit den Dirigenten, die doch ihr Bestes gegeben hatten, verging kaum eines solcher Feste.

Die Mehrzahl aller bei der Sache Interessierten sehen deshalb in diesen Gesangswettstreiten eine gewisse Gefahr.

Sollte sich nun aber die Entwickelung des Männergesanges dahin vollziehen, daß einzelne Vereine die Virtuosenlaufbahn einschlagen und die überwiegende Mehrzahl reuig zur harmlosen Liedertafelei zurückkehrt, so wäre eine solche Entwickelung aufs tiefste zu beklagen. Nein, die Wahrheit liegt hier in der Mitte. Es war den Vereinen einmal sehr gesund, daß sie Kritik erfuhren; es genügt aber, wenn sie in ihrem Drange nach Künstlerschaft sich konzentrieren auf die Bewältigung von erreichbaren Aufgaben, das allzu Schwere jedoch Berufschören überlassen.

Der Männergesang scheiterte nicht an seinem künstlerischen und sozialen Wollen, sondern an Aufgaben, die ihm nicht zukamen: er produzierte das Kunstlied, bzw. den großen Chor. Aus eigener Erfahrung kenne ich die gewaltigen Schwierigkeiten, den sogenannten „großen Chor“ einem Gesangverein, der nicht aus Berufssängern besteht, einzudrillen. Sie spotten jeder Beschreibung. Es fehlen die einfachsten und wichtigsten Grundlagen bei den Sängern. Die wenigsten von ihnen haben Notenkenntnis; die Intelligenteren sehen höchstens an dem Auf- und Absteigen der Notenreihen, ob die Stimme steigt oder fällt. Die Intervalle treffen sie dann nach dem Gehör, und zwar zumeist richtig, wenn es wirklich leicht sangbare Fortschreitungen sind. Solche kommen ja aber in dem modernen Kunstlied nur sehr vereinzelt vor. Des weiteren bleiben die jetzt so beliebten, ohne alle Vorbereitung eintretenden, mit unheimlicher Geschwindigkeit gleichsam durch Tunnels in die entlegensten Tonarten führenden Modulationen dem Dilettanten ein unlösbares Problem. Auch die äußerst komplizierte Rhythmik im modernen Kunstliede geht weit über den Horizont der Dilettanten. Da sie nicht zählen können, sondern in kindlich gläubigem Vertrauen sich felsenfest auf den Dirigenten verlassen, so kommt es durch eine falsch verstandene Handbewegung des Dirigenten, die sie für eine freundliche Aufforderung zum Einsatz halten, häufig zu den ergötzlichsten Mißverständnissen. Und da der Dirigent auch nur ein Mensch und als solcher dem Irrtum unterworfen ist, so kann es vorkommen, daß er gelegentlich vergißt, einen Einsatz zu geben. Der Berufsmusiker wird dann auch ohne Zeichen den Einsatz bringen, da er ja gezählt hat; der Dilettant ist in einem solchen

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Falle rettungslos verloren. — Es gibt nur einen Wahrspruch für den Dilettanten-Männerchor, und seine Befolgung setzt weder die künstlerischen noch die sozialen Intentionen herab: „Ein Volkschor muß das Volkslied pflegen."

Auch Kaiser Wilhelm II. hat dieser Überzeugung Ausdruck verliehen. Schon in Kassel soll er die Kunstgesänge stark gemißbilligt haben, trotzdem wiederholte sich 1903 in Frankfurt das gleiche Schauspiel, daß besonders die von den Vereinen gewählten Gesänge durchweg Kunstlieder waren. Wenn wirklich einmal ein Verein ein Volkslied oder ein volkstümliches Lied zum Vortrag brachte, so wurde das wie eine Erlösung empfunden.

In seiner Schlußansprache hielt der Kaiser mit seinem Urteil über diese Verirrungen nicht zurück und stellte in Aussicht, eine Sammlung von Volksliedern und volkstümlichen Weisen veranlassen zu wollen.

Diese Sammlung liegt seit einiger Zeit im Druck vor (Edition Peters). Als künstlerisches und musikgeschichtliches Werk ist sie ein Dokument allerersten Ranges. Reiche Schätze sind hier in Masse zusammengetragen. Von dieser Liedersammlung haben die Vereine im letzten Gesangswettstreit erfreulicher Weise ausgiebigen Gebrauch gemacht bei der Wahl ihrer Chöre.

Wie aber stellt man sich die Verwendung eines solchen Werkes in den einzelnen Vereinen vor? Es ist meiner Meinung nach für kleinere Vereine viel zu umfangreich und zu teuer. Was uns nottut, ist ein Liederbuch, das in handlichem Format einen geschickt zusammengestellten Auszug aus dieser Sammlung darstellt. Solche Liederhefte könnten aus Staatsfonds hergestellt und den Kommunalverwaltungen zur Verteilung an Schulen und Männerchöre gratis überlassen werden. Auch Volksbildungsvereine könnten die Verteilung übernehmen. Die Notenfrage würde auf diese Weise eine lebhafte Förderung erfahren. Denn mehr, als man im allgemeinen annimmt, sind die Vereine in dem, was sie singen, von ihrem ererbten Notenmaterial abhängig. — Wichtiger aber noch als alles andere ist die Dirigentenfrage. Die Dirigenten sind entweder Musiker ohne allgemeine Bildung oder Leute ohne genügende musikalische Bildung. Die Dirigentenfrage wäre längst nicht mehr so wichtig, wenn die Aufgaben, die sich die Vereine stellen, bescheidenere wären. Vorläufig aber sind die Dirigenten das Kreuz der Vereine. Wenige sind imstande, fachgemäß zu dirigieren. In großen Städten sind die Dirigenten meistens Musiker, die noch mehr Schuld daran haben, als die Vereine, daß diese sich so in ihren Aufgaben irrten. Der ganze Kapellmeisterehrgeiz — und welcher studierte Musiker hätte ihn nicht — feiert bei einem solchen Gesangvereinsdirigenten seine Auferstehung. Diese Art Dirigenten sind es, die vor den größten Experimenten mit unzulänglichen Mitteln nicht zurückschrecken, die den Chor zu Konzertaufführungen mit Militärkapellen heranbilden, obwohl der Verein finanziell nicht einmal so leistungsfähig

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ist, mit dem Orchester die so bitter notwendigen Proben abzuhalten. In kleineren und kleinsten Plätzen ist die Direktion von Gesangvereinen fast immer in den Händen der Lehrer; manchmal ist auch der Stadtmusiker der gegebene Leiter der Liedertafel. Was dem Lehrer an musikalischer Bildung abgeht, fehlt dem kleinstädtischen Kapellmeister an allgemeiner Bildung und pädagogischem Interesse für diese spezielle Aufgabe. Gerade er ist schon oft zufrieden, wenn der Gesangverein ein richtiger Vergnügungsverein mit möglichst vielen Bällen, Ständchen, Jubiläen u. dgl. wird. Wir können aus Mangel an besseren Ersatzleuten weder auf die Mitarbeit der Lehrer noch auf die der Fachleute verzichten. An sich ist der Lehrer sehr wohl geeignet; das Seminar gibt ihm eine anständige musikalische Ausbildung. Nur sollte sich kein Lehrer die Leitung eines Gesangsvereins zutrauen, wenn er nicht schon innerhalb seiner Klasse durch musikalische Begabung und instrumentale Fertigkeiten exzellierte. Mir sind Fälle bekannt, in denen Lehrer, die jeder musikalischen Liebe und musikalischen Begabung und Fertigkeit bar waren, trotzdem nicht auf die Leitung eines Chores verzichten mochten. Sie glaubten, die Einbuße an öffentlichem Ansehen sei zu groß.

Die Aufgabe, die dem Lehrer als Dirigenten wirkt, ist die denkbar schönste. Er, der beruflich an den Kindern zu arbeiten hat, bekommt Gelegenheit, in der Form freundlichster Geselligkeit, die ihm außerdem volle Autorität läßt, den Vätern seiner Schüler nahezutreten. Und so kann er seine Schulpädagogik zu einer Volkspädagogik im edelsten Sinne erweitern.

Es wäre erfreulich, wenn mit den nachfolgenden Anregungen zur Kultur gerade der mittleren, kleinen und kleinsten Chöre etwas beigetragen werden könnte.

Die Frage heißt: „Wie kann bei gänzlichem Mangel an musikalischer Vorbildung bei der Mehrzahl der Vereinsmitglieder dennoch eine künstlerisch und sozial wertvolle Leistung in diesen Vereinen zustande kommen?“

Mit dem guten Willen allein läßt sich nicht viel erreichen. Es fehlt eben an gewissen Techniken, deren Beherrschung unerläßlich ist. Sie gehen aber in der Hauptsache den Dirigenten an. Vorher muß jedoch noch ausgesprochen werden, daß die Vereine gut daran täten, wenn sie den Unterschied zwischen aktiven und passiven Mitgliedern noch mehr betonten, wie bisher.

Die aktiven Mitglieder müssen doch wenigstens singen können. Wie häufig trifft man aber auf den Mißstand, daß ein großer Teil der Mitgliederschaft nur die Mimik des Gesanges imitiert, eingedenk der Erkenntnis, daß sie nur einen Ton haben, der noch dazu falsch ist. Diese unmusikalischen Menschen sollten damit zufrieden sein, wenn sie zuhören dürften. Die aktiven Mitglieder sollten scharf angehalten werden, regel-

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

mäßig und ohne erhebliche Verspätungen zu den Übungen zu erscheinen. Endlich müßte der Verein aus sich selbst heraus — ohne daß der Dirigent erst daran zu erinnern hätte — es für seine Pflicht halten, während der Übungen weder zu trinken noch zu rauchen.

Zur Direktionsfähigkeit unerläßlich sind folgende Eigenschaften:

1. Beherrschung eines Instruments (am besten Klavier);
2. Kenntnis der allgemeinen Musiklehre einschließlich des Tonsatzes;
3. ein Gehör, das imstande ist, Fehler und Schwankungen in einzelnen Stimmen wie im Zusammenklang sofort zu erkennen;
4. Fähigkeit, mit dem Verein auch in der Arbeit freundlich zu verkehren, ohne die unbedingt nötige Disziplin außer Acht zu lassen;
5. die Technik des Dirigierens.

Von diesen Anforderungen werden am wenigsten die vierte und die fünfte erfüllt. Die Dirigenten sind sich noch zu wenig bewußt, daß ihre Arbeit eine ganz spezifische ist. In der Musik ganz allgemein ist man erst in den letzten Jahrzehnten zu der gleichen Erkenntnis gekommen. Erst Hans von Bülow wurde der erste eigentliche Dirigent, und sein Vorbild hat auch die Ohren der musikalischen Laien so weit geschärft, daß sie wissen, daß noch nicht jeder tüchtige Musiker und Komponist auch ein guter Dirigent zu sein braucht. Indessen ist jedes Dirigieren ein gutes Stück reiner Technik, die erlernbar ist.

Im folgenden mache ich eine Anzahl von Reformvorschlägen, die sich meiner Meinung nach organisch und ungezwungen aus meinen obigen Ausführungen ergeben.

Schon längst hat man Ferienkurse für alle möglichen Berufe eingerichtet, die es den bereits im Berufe Befindlichen möglich machen, Fortschritte und Errungenschaften ihres Faches kennen zu lernen, um sie praktisch zu verwerten.

So gibt es bereits Kurse für Handel und Gewerbe, für Obstbau, Bienenzucht u. dgl.

In ähnlicher Weise könnte der Staat für diejenigen, die sich zu Chordirigenten ausbilden wollen, solche Ferienkurse einrichten. Da bereits Fortbildungskurse für Lehrer, aus denen doch wohl die meisten Dirigenten für mittlere und kleinere Vereine sich rekrutieren, bestehen, so wäre zu erwägen, ob den Vorträgen über Fächer, in denen diese Lehrer bereits unterrichtet werden, nicht auch solche über Dirigierkunst, verbunden mit praktischen Übungen, angegliedert werden könnten.

Auch während der Universitätsferienkurse könnten solche Vorträge über Direktionstechnik gehalten werden.

An der Jenenser Universität gibt es bereits Kurse, verbunden mit praktischen Übungen und Exkursionen, in allen möglichen Fächern (Natur-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

philosophie, Geologie, physiologische Psychologie usw.), zu denen jedermann gegen ein sehr mäßiges Honorar Zutritt hat. Sicher würden sich die Leiter der Kurse bereit finden lassen, ähnliche Veranstaltungen für angehende Chordirigenten zu treffen. Den Vorträgen müßten sich Besuche von Konzerten guter Männergesangvereine anschließen; auch das Anhören von Opern mit Chören würde die Ausbildung wesentlich fördern.

Für kleinstädtische und ländliche Vereine würde es sich empfehlen, Wanderlehrer zu engagieren, die den betreffenden Lehrer in die Elemente der Chorgesangstechnik und der Dirigierkunst einzuführen hätten. Ich denke da an den langjährigen Organisten der Marktkirche zu Hannover, den „alten" Molck, eine seinerzeit in der ganzen Provinz Hannover bekannte Persönlichkeit, der mit eiserner Energie und fanatischem Eifer fortgesetzt eifrig bemüht war, in den Dörfern und kleinen Ortschaften des hannoverschen Landes Gesangvereine zu bilden und die Lehrer zu wirklich tüchtigen Dirigenten heranzubilden. Er besuchte mit seinem Wägelchen alle Dörfer, die erreichbar waren; manchmal blieb er wegen solcher Organisationsreisen wochenlang von Hannover fern, fuhr von Ort zu Ort, suchte sich seine Leute aus und hatte im Umsehen einen Chor gebildet und ihm einen Dirigenten gegeben. In der nächsten Zeit nahm er dann an den Übungen des neugegründeten Vereins teil, sagte sehr derb und ungeniert seine Meinung und übernahm wohl gelegentlich selbst die Leitung, um dem neuen Dirigenten zu zeigen, wie es gemacht wird. Seine Kritik war unbarmherzig, aber stets gerecht, und so kam es denn, daß die Vereine, die er gegründet, und über die er nun strenge Aufsicht führte, sehr bald gesanglich gute Fortschritte machten und etwas leisteten. In der Hauptsache pflegte der alte Molck das deutsche Volkslied.

So wurde denn des alten Organisten Arbeit, ohne daß er es eigentlich selbst wußte, ein starker sozialer Faktor im Leben der ländlichen Bevölkerung Hannovers.

Je mehr sich nun der Dirigent in seine künstlerischen Aufgaben vertieft, um so genauer wird er selbst die natürliche Begrenztheit jedes Männergesanges erkennen und danach streben, den Männergesang einzusetzen als dienendes Glied in ein schöneres Ganzes, das ist der gemischte Chor unter Zuziehung von Frauen- und Kinderstimmen. Und ist es nicht, ganz abgesehen von dem größeren künstlerischen Wert des gemischten Chors, auch rein sozial eine höhere Stufe des Vereins, wenn Mann und Frau, wenn alle Geschlechter und Lebensalter sich zum harmonischen Klang zusammenfinden? Man höre einmal ein Volkslied („Ach, wie ist's möglich dann" oder „Morgen muß ich fort von hier") vom gemischten Chor, nachdem es vorher vom Männerchor gesungen worden ist. Gerade das Volkslied verlangt die Teilnahme aller Volksteile,

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

von Mann, Frau und Kind. Und da die Pflege des Volksliedes eine durchaus soziale Tat ist, so wäre zu wünschen, daß alle Stände, ohne Unterschiede zu machen, sich mit Begeisterung zum gemeinsamen Werke zusammenfänden, wie es teilweise schon heute in den Rheinlanden, der eigentlichen Wiege des deutschen Männergesangs, geschieht. In den rheinischen Vereinen sitzt der Fabrikdirektor, ohne sich zu genieren, neben einem seiner Arbeiter; beide beseelt derselbe Wunsch, am verdienstvollen Werke nach Kräften mitzuarbeiten, und so wird die soziale Kluft überbrückt, die sonst zwischen ihnen besteht. Es ist durchaus wünschenswert, daß sich die gebildeten Elemente mehr wie bisher am Volkschor aktiv beteiligen, denn sie haben bessere Kultur und besseres Stimmaterial. (Ein leuchtendes Beispiel gemeinsamer, ernster, musikalischer Arbeit ist der Barmer Volkschor, der seine Existenz dem hochherzigen Wirken eines einzigen Mannes verdankt.)

Nochmals sei es gesagt: alle Stände und beide Geschlechter, Mann, Frau und Kind müssen sich an einem solchen Chor, der das herrliche deutsche Volkslied pflegt, beteiligen, dann wären wir der Lösung der bekannten, so oft zitierten „großen“ Frage um ein bedeutendes näher. Und der Dirigent, der diesen sozialen Dreiklang zum künstlerischen zu verklären vermag, ist der Chordirigent der kommenden Zeit.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

294. **Karl Scheidemantel:** Stimmbildung. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1907.

Der bekannte und geschätzte Gesangskünstler hat das vorliegende anspruchslose Schriftchen wohl hauptsächlich im Hinblick auf seine eigene Unterrichtstätigkeit, als Leitfaden für seine persönlichen Schüler abgefaßt. Theoretischen Auseinandersetzungen geht er aus dem Wege, erklärt sich nur kurz als Anhänger der Dreiregistertheorie auf Grund differenzierter Spannungsverhältnisse der Stimmbänder und sucht „für alle Vokalformen eine einheitliche Resonanz zu gewinnen", indem er „nach Maßgabe der Artikulationsmöglichkeit" die û-Stellung auf die anderen Vokale überträgt. Eindringlich warnt er davor, die Stimmbildung mit dem Vokal a zu beginnen, der ja, wie jedem Fachmann bekannt, viel größeren Entstellungen ausgesetzt ist, als die durch Verengung des Ansatzrohres gebildeten Lippenvokale u und ü. Die Erklärung der kunstgerechten Atmung des Sängers ist kurz aber treffend; mit der Mehrzahl der Gesanglehrer verwirft Scheidemantel die Schulter- (Clavicular-) Atmung. Für ein genaueres Studium der Sprachelemente verweist er auf das Buch „Deutsche Bühnenaussprache" von Th. Siebs, mit dem er sich grundsätzlich einverstanden erklärt, und für das er auf S. 27 f. einige die Gesangsaussprache betreffende Ergänzungen vorschlägt. Die ersten Übungen gehaltener Töne beginnt der Verfasser stets mit einem Konsonanteneinsatz und wählt dazu mit Recht die sogenannten Halbvokale n, m, das stimmhafte s usw. Auf S. 29 spricht er etwas unvermittelt von der „Bildung der gestellten Kopfstimme" und verwahrt sich dagegen, mit diesem Ausdruck die „Fistelstimme" des Mannes zu meinen, versäumt aber, den Leser durch eine bündige Begriffsbestimmung darüber aufzuklären, was er selbst unter Kopfstimme versteht. Bei der auf diesem vielumstrittenen Gebiet herrschenden Verwirrung und Meinungsverschiedenheit ist auch für ein praktisches Handbuch eine genaue Erklärung der Stimmregister und ihrer verschiedenen Behandlung bei Frauen- und Männerstimmen nicht zu entbehren. Der Verfasser streift wohl diese Fragen, geht ihnen aber nicht methodisch zu Leibe. Im übrigen bietet er eine Reihe kurzer technischer Übungen für den Toneinsatz, das Tonspinnen und die Tonverbindungen und schließt mit einigen praktischen Beispielen aus bekannten Gesangsstücken, deren Text möglichst genau phonetisch aufgezeichnet ist; dabei fällt auf, daß nicht nur die Endkonsonanten der Silben (darunter auch „Klinger"), sondern auch die kurzen Abschlußvokale der Diphthongen immer zu der folgenden Silbe übergezogen sind, wodurch meines Erachtens weder die Deutlichkeit noch die Kantilene gewinnt.

295. **Jeanne van Oldenbarnevelt:** Die Atmungskunst des Menschen in Verbindung mit Ton und Wort im Dienste der Kunst und der Wissenschaft. Offizielle Vorträge und Demonstrationen. Mit Titelbild, 20 Textabbildungen, einem Modell und einer Übungstafel. Verlag: Wilhelm Möller, Oranienburg.

Der Inhalt des vorliegenden Werkchens gehört nur zum Teil vor das Forum einer Musik-Zeitschrift. Denn wie die Verfasserin auf S. 11 mit Recht bemerkt, daß der Atem nicht nur die Basis des Sprechens und Singens, sondern hauptsächlich die Basis der Gesundheit sei, so stellt sie auch das System ihrer Atmungskunst zunächst in den Dienst der gesundheitlichen und ästhetischen Körperpflege. Nur etwa der dritte Teil ihrer Schrift behandelt die gesangskünstlerische Atemtechnik. Wie die Verfasserin mitteilt, hat sie die grundlegende Anregung zu ihren Studien durch Leo Koflers Buch „Die Kunst des Atmens" (Leipzig, 1897) erhalten und auf diesem System weitergebaut. Sie beginnt mit einer allgemeinverständlichen, durch Abbildungen unterstützten Beschreibung des Atmungsapparates, in die etwas zwanglos ein moralischer Exkurs über die Entartung des modernen Kulturmenschen eingeflochten ist (S. 18 ff.). Die Wichtigkeit der Zufuhr reiner Luft für den menschlichen Organismus wird gebührend betont. Als ihre Spezialität nimmt die Verfasserin die Verbindung der Atemgymnastik mit schwedischer Heilgymnastik in Anspruch (S. 25). Auch naturgemäße Diät und Körperpflege werden ziemlich weitschweifig erörtert, den Hauptinhalt aber bilden vielseitige lungengymnastische Übungen, die durch verschiedene Bilder veranschaulicht werden. Für den Gesang wird der „Glottisschlag" unter allen Umständen verworfen (S. 65), dagegen tonlose Atemübungen für gehaltene Töne, Crescendo und Decrescendo („Stumm singen") empfohlen (S. 66). Der Glaube an die Allmacht der Atemkunst verführt die Verfasserin dazu, jede Beeinflussung des Gesangstones innerhalb des Ansatzrohres zu verwerfen und diesen Teil des Stimmapparates ganz der Natur anheimzugeben, d. h. automatisch wirken zu lassen. „Als Gesangsmodelle dienen nur das Genie, Nachtigall und Kanarienvogel" (S. 79). Das ist doch etwas billig! Denn mit demselben Recht könnte man sich doch auch für die Atemkunst auf die Automatik des Genies und der Nachtigall berufen. Überhaupt sind die letzten Kapitel „Das Singen auf Atemstrom" usw. (kann man überhaupt ohne Atemstrom singen?) ziemlich planlos und oberflächlich. Auch ist zu bemängeln, daß das ganze Schriftchen in einem recht ungeschickten, die Ausländerin auf jeder Seite verratenden Deutsch abgefaßt ist.

296. **George Armin:** Müller-Brunow. Eine Kritik der Stimmbildung auf Grundlage des „primären" Tones, zugleich ein Beitrag zur Lehre vom Stauprinzipe. Verlag: Carl Bongard, Straßburg i. E. 1907.

Der streitbare Verfasser der vorliegenden Arbeit bekennt sich darin als Anhänger des früh verstorbenen Leipziger Gesanglehrers Müller-Brunow, der in seiner bekannten Schrift „Tonbildung oder Gesangunterricht" (1898) einen wertvollen Anstoß zu genauer Erforschung der Tonbildungsprobleme gegeben hat, aber mit einer schon in diesem Titel ausgedrückten Einseitigkeit über der elementaren Grundlage aller Gesangskunst die Erfordernisse der höheren musikalischen Gesangstechnik vernachlässigte und hintansetzte. In seinem ersten Kapitel befaßt sich Armin mit dem unglückseligen Ausdruck „primärer Ton", den Müller-Brunow ein-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

gestandenermaßen einem Werk des Anatomen Ludwig Merkel entnommen, aber in ganz anderem Sinne als dieser, und zwar ganz unzutreffend, angewandt hat, wodurch leider Gottes in der neueren Gesangstheorie ein heillose Verwirrung stiftendes Schlagwort eingebürgert worden ist. Armin, der diesen Zwiespalt wohl erkannt hat (S. 4 f.), und „primär" ganz einfach mit „grundlegend" übersetzt, hält leider dennoch an diesem so gelehrt klingenden und so wenig sagenden Ausdruck fest. Dagegen erklärt er als empfindliche Lücke in Müller-Brunows System, daß dieser „die Natur der Stimme unterhalb der Kehle und die Triebkraft der unter Druck arbeitenden Lunge" ganz außer acht gelassen habe (S. 9). Diesem Mangel will er durch Einführung des von ihm so genannten „Stauprinzips" begegnen; ob er damit allerdings etwas wesentlich anderes bezweckt, als das jedem erfahrenen Gesanglehrer geläufige Festhalten und Stützen des Atems, ist mir fraglich.

In einem zweiten Kapitel findet das eigentliche Prinzip Müller-Brunows, das „dem Zwange der falschen Muskeltätigkeit nicht das Schlafflassen, sondern den Zwang der echten Muskeltätigkeit entgegensetzt" („Kontrastudium"), eine im ganzen sachgemäße Darstellung. Dabei geht es allerdings nicht ohne Künsteleien und ohne die alchimistisch angehauchte, mit „Suggestionen" arbeitende Geheimsprache ab, die bei Müller-Brunow und seiner Schule zuweilen einen unfreiwillig komischen Anstrich hat. Auf S. 18 ist von dem „Halt" die Rede, den jeder richtig geleitete Ton haben soll, und den Müller-Brunow in der Stirnhöhle sucht. Armin erklärt das für eine Verwechselung von Ursache und Wirkung; „denn ein Ton, der auf einen Vokal direkt und mit dem Bestreben nach dem Kopf angesetzt wird, kann nur dann diesen Halt haben, wenn ein Luftdruck in der Brust vorhanden ist, der die Kehle in eine zwanglose Lage versetzt." Gleich darauf finden wir die Wendung „ein Ton, der unter Luftdruck steht". Als ob nicht jeder Gesangston, ob er nun gut oder schlecht gebildet, d. h. resonatorisch entwickelt ist, unter Luftdruck stände! Der naive Aberglaube Müller-Brunows, daß der Beherrscher des „primären Tons", oder sagen wir einmal schlicht: ein Sänger mit vollendeter Tonbildung keiner Spezialstudien für Verzierungen, Triller, Läufer, Schattierungen bedürfe, da sie dem bloßen Willen spielend gehorchten, findet an dem Verfasser einen beredten Anwalt. „Eine Gesangschule mit Notenbeispielen herauszugeben, gehört nunmehr zu Dingen, die man getrost in die Rumpelkammer werfen kann" (S. 23).

Das folgende Kapitel: „Der Studiengang" gibt eine Darstellung der praktischen Tonbildungsarbeit nach Müller-Brunow, die von dem bequemstliegenden, mit wenig Atem piano anzusetzenden Tone und von den dunkeln Vokalen (ü, ö, o, u) ausgeht und als Hilfsfaktoren die tönenden Konsonanten heranzieht. Es würde zu weit führen, hier auf Einzelheiten einzugehen. Das Prinzip, „die weniger günstigen Vokale durch die günstigen zu beeinflussen" (S. 42), ist natürlich keineswegs Eigentum Müller-Brunows, sondern ein alter Handgriff der gesangspädagogischen Praxis. Daß aber unter allen Umständen ü, ö, o die günstigen, u und a die weniger günstigen Vokale sein sollen, ist eine schablonenhafte Behauptung, die jeder Gesanglehrer aus seiner Erfahrung mit verschieden gearteten Schülern leicht widerlegen kann. Und wenn wir Armins Satz: „Das Geheimnis des echten Tones liegt in dem Aufheben aller unnatürlichen Bewegungen im Sprechmechanismus" (S. 24) gern unterschreiben, müssen wir gegen den folgenden: „Man muß das Ansatzrohr von Grund aus umändern, weil die uns angeborene Sprechweise der Produktion des echten Tons zuwiderläuft" um so entschiedener Front machen. Du lieber Himmel, gibt es denn gar keine Menschen mehr, denen eine natürliche Sprechweise angeboren ist!

In einem weiteren Kapitel: „Persönliche Erfahrungen mit der Müller-Brunowschen Stimmbildung" schildert uns der Verfasser seine Studien bei dem dänischen Gesanglehrer L. C. Törsleff, der ihm die Kenntnis der Methode Müller-Brunows zuerst vermittelte, aber, wie Armin behauptet, in etwas entstellter und konfuser Form. Die mitgeteilten Stichproben von Armins Aufzeichnungen aus dem Törsleffschen Unterricht bieten allerdings das äußerste an jenem geheimnisvollen und phantastischen Kauderwelsch, das ich oben als Eigentümlichkeit der Müller-Brunowschen Tonbildungsauguren gekennzeichnet habe, und wir können uns nicht wundern, wenn Armin versichert, daß „jene eigentümlichen Vergleiche und Versuche chaotisch und mystifizierend auf jeden Schüler gewirkt haben" (S. 73). Mit hübschen Ausführungen tritt der Verfasser auf S. 69 ff. dem von Müller-Brunow und Törsleff gehegten Wahn entgegen, daß die ursprüngliche stimmliche Begabung und die geistig-seelische Anlage des Gesangsbeflissenen nur eine untergeordnete Rolle spielten, wofern er sich nur den „primären Ton" zu eigen mache. Aber mit der überraschenden Entdeckung: „Fast alle Methoden sind Ergebnisse einer gegebenen Konstitution" (S. 79), beschwört Armin eine vollkommene gesangspädagogische Anarchie herauf. Nicht übel — jeder hat seine eigene Methode, das ist der Weisheit letzter Schluß!

Das Kapitel über die „Registerfrage" vertritt in Übereinstimmung mit Müller-Brunow die Anschauung, daß die Register für den echten Stimmbildner nur eine sekundäre Bedeutung besitzen, weil sie „unbewußt-automatisch" arbeiten, während der Stärkegrad, der Atem, der Vokal, die Tonhöhe der Beeinflussung durch den Willen unterliegen (S. 86). In Widerspruch damit steht aber das Zugeständnis, daß es „amphotere" d. h. zwei Registern angehörige Töne gibt. „Man ist imstande, z. B. d' ebenso mit Brust- wie mit Falsettstimme anzusetzen", heißt es auf S. 87. Die Register können demnach also doch einem Willensimpulse gehorchen. Nach Müller-Brunow „löst die voluminöse Vokalbildung die Registerfrage", allerdings, wie Armin behauptet, nur im Sinne des „sogenannten Ausgleichs", „als ein künstlerisch ausgeführtes Retouchieren der Bruchstellen", während ihre „Durchschmelzung zu einer Einheit" erst dem „Stauprinzip" vorbehalten bleibe. Nach diesem Prinzip, dem der letzte Abschnitt gewidmet ist, „ist das Brustregister die Basis der Bildung — ganz besonders in der Frauenstimme." Man kann nicht behaupten, daß der Verfasser eine klare und einleuchtende Darstellung dieser Lehre gebe, die er als sein

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

geistiges Eigentum und als Fortsetzung und Vollendung des Müller-Brunowschen Systems ansieht. Insbesondere wird die künstliche, durch den Gesangunterricht bezweckte Hervorrufung von „Stimm- und Schleimkrisen", um das Organ zu kräftigen und weiter zu entwickeln, wohl immer heftigem Widerspruch begegnen. Dagegen können wir aus vollem Herzen dem Verfasser beistimmen, wenn er zum Schluß seinem Leser zuruft: „Ergreife die Praxis, das Leben, nicht die Bücher!"

297. **G. B. Lamperti**: Die Technik des Belcanto. Verlag: Albert Stahl, Berlin; G. Schirmer, New York.

Der Verfasser, den man nicht mit seinem berühmten Namensvetter Francesco Lamperti verwechseln darf, hat unter Mitwirkung von Maximilian Heidrich das vorliegende kleine Heft veröffentlicht, hauptsächlich wohl, um seinen eigenen Schülern einen Leitfaden an die Hand zu geben. Allgemeinere, auf sicherer wissenschaftlicher oder künstlerischer Grundlage entwickelte Anschauungen wird man darin ebensowenig finden wie etwa neue, besonders einleuchtende Ratschläge für die Praxis des Gesanges. Das meiste ist schon hundertmal dagewesen, und so kann man den Satz, mit dem der Verfasser sein Vorwort beginnt, wenn er ihn auch selbst nicht befolgt, ohne weiteres unterschreiben: „Es erscheint überflüssig und zwecklos, zu den vorhandenen Gesangschulen noch eine neue hinzuzufügen." Daß er ebenda seine Methode auf die italienischen Gesangsmeister Pacchierotti und Velluti zurückführt, dürfte einer modernen Gesangschule auch nicht zur besonderen Empfehlung gereichen, da die beiden Genannten Kastraten waren. Von Velluti schrieb übrigens Felix Mendelssohn 1829 aus London: „Er ist ein erbärmlicher, jämmerlicher Kerl, dessen Gesang mich so anekelte, daß ich in der Nacht davon träumte." Trotz einigen Verbeugungen vor Richard Wagner, bei dem „sich Wort- und Tonakzent in einer bisher nie gekannten Weise decken und verschmelzen", ist der Verfasser doch im tiefsten Italianismus befangen; denn nach Abschluß der eigentlichen Tonstudien empfiehlt er, leichte Arien aus einer Reihe von italienischen Opern vorzunehmen, die größtenteils verschlissen und verschimmelt sind. Mozart, der doch gerade für dieses Stadium der Ausbildung eine wahre Fundgrube bietet, ist in dieser Liste nur mit dem Figaro (noch dazu für Koloratursopran!) vertreten.

An anfechtbaren Einzelheiten hebe ich die folgenden hervor. Auf S. 9 heißt es: „Vom verschiedenen Resonanzpunkte der Töne sind die Stimmregister abhängig." Bisher haben Physiologen und Gesanglehrer die Register — trotz den mißverständlichen Bezeichnungen Brust- und Kopfstimme — auf die Verschiedenheit der Stimmbandfunktionen zurückgeführt. Auf S. 9 finden wir die Anmerkung: „Die Mollterz ist leichter zu treffen als die Durterz; daher spielt auch der Mollcharakter in der Volksmusik eine so hervorragende Rolle.[!]" Ich glaube, daß das Zuhören bei einem Übungsabend einer beliebigen Liedertafel den Verfasser eines anderen belehren würde. Für die Koloratur wird der Schülerin (S. 15) der Rat erteilt, die Töne „zugleich zu binden und abzustoßen". Das kann man doch nicht einmal mehr als Paradoxon gelten lassen! Auf S. 27 wird behauptet, daß „eine Stimmart, der echte Bariton, aus gewissen Gründen mehr und mehr im Schwinden begriffen" sei, während doch die Natur gerade diese Gattung der Männerstimme weitaus am häufigsten hervorbringt! Warum „richtige Atemtechnik für den Tenor viel wichtiger als für irgend eine andere Stimmgattung" sein soll (S. 28), wird wohl kein Verstand der Verständigen ergründen können! Wenn der Verfasser (S. 29) den Triller als eine „der Männerstimme unwürdige Verzierungsart" brandmarkt und seine Anwendung „vom musikalisch-ästhetischen Standpunkte" verwirft, so trifft er doch nicht nur bei seinem Landsmann Rossini, sondern auch recht häufig bei Bach und Händel, ja sogar bei Richard Wagner auf solche unwürdigen Geschmacksverirrungen. Daß man weg = wek, aber wechgenommen, nicht wekgenommen sprechen müsse, „weil hier zwei g aufeinander folgen" (S. 32), ist doch auch recht schwach begründet. Dagegen stimme ich mit dem Verfasser überein, wenn er auf S. 31 zugibt, „daß aus einer Stimme bei natürlicher Ausbildung und Entfaltung nicht mehr zu machen ist, als die gegebenen anatomischen Verhältnisse gestatten". So gemeinplätzig für jeden denkenden Menschen diese Wahrheit ist, so kann man sie doch gegenüber den Laien und Fachleuten, die von einer „Methode" bergeversetzende Wunderwirkungen erwarten, nicht oft genug wiederholen.

298. **Max Battke**: Singebüchlein. Erster Teil. Verlag: Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Groß-Lichterfelde.

Wie das Titelblatt besagt, ist das Büchlein bestimmt „für den Unterricht in den untersten Schulklassen, um die Schüler auf leichtestem Wege in die Notenkenntnis einzuführen und sie das Vom-Blatt-Singen zu lehren." Ob aber der Umweg über ein von dem Verfasser entworfenes „Vermittelungssystem" mit Recht als der leichteste Weg zum Verständnis unserer Notenschrift angesehen werden kann, scheint mir sehr zweifelhaft. Statt der rhythmischen Notenzeichen (, ,  usw.) verwendet Battke wagerechte Linien von verschiedener Länge, die sich dem Auge, auch dem des Kindes, keineswegs mit so plastischer Anschaulichkeit einprägen wie die Noten; die Zweifarbigkeit — rotes Liniensystem, schwarze Tonstriche — wirkt verwirrend, nicht aufklärend, und die Vermehrung der senkrechten Linien durch Einschiebung von roten „Zählstrichen" zwischen die schwarzen Taktstriche macht aus dem „Vermittelungssystem" ein wahres Labyrinth, in dem sich die Augen und der Geist des Kindes schwerlich so gut zurechtfinden werden, wie in der modernen, durch lange geschichtliche Entwickelung zu so hoher Vollendung und Klarheit gelangten Notenschrift. Die Ersetzung zufälliger Versetzungszeichen durch schräge Striche, die allerdings in dem vorliegenden ersten Teil noch nicht vorkommt, und die punktierte Verbindung zwischen zwei Notenstrichen, wodurch das Weitersingen in einem Atem angedeutet wird, können die Unübersichtlichkeit nur steigern. Der Verfasser hat sich denn auch nicht auf sein System ausschließlich gestützt, sondern von Anfang an jede Übung zugleich in der üblichen Notation daneben aufgezeichnet und damit einen anschaulichen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Vergleich ermöglicht, der nicht zugunsten der Notenstrichschrift ausfallen dürfte. Auf allgemeineren Beifall kann dagegen die Verteilung des Lehrstoffes rechnen. An einfache Dreiklangsübungen im $^3/_4$, $^2/_4$ und $^4/_4$ Takt schließen sich die ersten fünf Töne der Durtonleiter, zwei weitere Gruppen behandeln das Hexachord und die ganze Tonleiter bis zur achten Stufe, wobei allmählich auch kompliziertere Taktarten und Rhythmen geübt werden. Jede Gruppe beginnt mit einfachen Laut- oder Wortübungen und geht allmählich zu kleinen Liedchen über, die textlich und musikalisch dem kindlichen Begriffsvermögen gut angepaßt sind. Die ersten 14 Übungen stehen in C-dur, im weiteren Verlauf werden auch andere Durtonarten (bis zu E-dur und As-dur) verwendet. Warum einzelne Stückchen in anderen Tonarten angestimmt werden sollen, als in denen sie notiert sind, ist nicht recht ersichtlich, da die Rücksicht auf den kindlichen Stimmumfang, den der Verfasser im ganzen von c^1—f^2 bemißt, an den betreffenden Stellen nicht in Frage kommen kann.

299. **P. Gerber**: Die menschliche Stimme und ihre Hygiene. Mit 20 Abbildungen im Text. Verlag: B. G. Teubner, Leipzig 1907.

Wer da weiß, welch ein Schwulst und Unsinn in der Gesangtheorie jahraus, jahrein zutage gefördert wird, welch ein anmaßender und kritikloser Dilettantismus sich gerade auf diesem Gebiete breit macht, der wird das vorliegende Büchlein des Königsberger Laryngologen nur mit größter Befriedigung aus der Hand legen. Hier spricht zu uns ein vorurteilsfreier, an logisches Denken und scharfsinnige Naturbeobachtung gewöhnter Mann der Wissenschaft, der seinen Stoff vollkommen beherrscht und die Ergebnisse seiner Studien und Forschungen mit vollendeter Klarheit und in anmutigster Darstellungsart vorzutragen weiß. Ich habe seit langer Zeit keine so allgemein verständliche und anregende Beschreibung des menschlichen Stimmapparates und seiner Funktionen gefunden wie in diesen sieben Vorlesungen, die ursprünglich als volkstümlicher Hochschulkursus an der Königsberger Universität gehalten worden sind, und ich kann das Werkchen allen denen, die ernstliche Stimm- und Sprechstudien betreiben wollen, wärmstens empfehlen. Zweckmäßig ausgewählte und gut wiedergegebene Abbildungen unterstützen die Anschaulichkeit des Vortrags. Etwa die erste Hälfte des Büchleins befaßt sich mit der Natur, Entwickelung und Ausbildung der gesunden Stimme, der übrige Teil mit den pathologischen Stimm- und Sprachstörungen, ihrer Verhütung und Heilung. Eine geistvolle Einleitung ist der Entstehung des Schalls durch „bewegte Materie", seiner Fortpflanzung und Wahrnehmung gewidmet. Als Hauptresonanzräume werden die Mundrachenhöhle und die Nasenhöhle bezeichnet, wenn auch den Kiefer- und Stirnhöhlen ein sekundärer Einfluß auf die Tonbildung eingeräumt wird. Gerber läßt wie die meisten Naturforscher nur zwei Register gelten und erklärt sie aus verschiedener Einstellung der Stimmbänder und Kehlkopfknorpel. Auf Seite 33 finden wir die beherzigenswerte Auslassung: „Beide Bezeichnungen: Kopf- und Bruststimme sind im Grunde unsinnig ... denn es gibt nur ein Organ, in dem die Stimme in dem jede Art von Stimme entsteht, und das ist der Kehlkopf! Sänger oder Gesangslehrer, die von ihren Schülern und Schülerinnen verlangen, sie sollen — je nachdem — die Stimme im Kopf, hinten im Rachen oder vorne an den Zähnen bilden, verlangen Unmögliches!" Treffend sagt Gerber (S. 41), „daß der ganze Vorgang der Tonbildung: im Brustraum wie im Kehlkopf selbst, wie im Ansatzrohr in letzter Instanz Muskelarbeit" sei und fügt sehr hübsch hinzu, der Sänger erwerbe durch stete Gymnastik dieser Muskelgruppen schließlich „ein Muskelgefühl, das alle die notwendigen Bewegungen zu jeder Zeit sofort automatisch reguliert, ein Muskelgedächtnis, das zu jedem gewünschten Ton prompt die notwendige Einstellung angibt." Bei der Behandlung des „Toneinsatzes" hätte der Verfasser neben den beiden gegensätzlichen Arten des Glottisschlages und des gehauchten Ansatzes (spiritus asper) wohl noch des „mittleren Ansatzes" erwähnen dürfen, bei dem die Stimmbänder bereits zum Tönen eingestellt sind, wenn die Ausatmung beginnt, aber nicht wie beim „coup de glotte" explosiv gesprengt werden. Ich halte sogar diesen Ansatz bei Koloraturen für allein verwendbar und z. B. ein geschmackvolles Stakkato ohne ihn für unmöglich. Daß bei der Familie der weichen „Stoß-Verschlußlaute" (mediae) B, D, G (S. 55) die Phonation auf bestimmbarer Tonhöhe erfolge wie bei den „Halbvokalen", möchte ich bestreiten; der diese Konsonanten vorbereitende dumpfe Laut, der sie von den „tenues" unterscheidet, kann meines Erachtens nicht als Ton angesprochen werden. Mit dem Tenoristen, der Schumanns „Die Rose, die Lilie" in einem Atem sang (S. 41) — übrigens ein bekannter Sängerscherz, der wohl jeder vollkommen trainierten Stimme gelingt — ist vermutlich Gunz (nicht Ganz) gemeint. Vielleicht berücksichtigt der Verfasser diese anspruchslosen Bemerkungen bei einer neuen Auflage seines vortrefflichen kleinen Buches.

300. **David C. Taylor**: The Psychology of Singing. A Rational Method of Voice Culture based on a Scientific Analysis of all Systems Ancient and Modern. Verlag: The Macmillan Company, New-York 1908.

Unter den zahlreichen gesangtheoretischen Werken, die jahraus, jahrein den Büchermarkt überschwemmen, ragt die vorliegende „Psychologie des Singens" durch Selbständigkeit und Tiefe des Denkens hoch hervor, ja, sie wäre geeignet, dem greulichen Wirrwar der heutigen „Methoden" ein schnelles Ende zu bereiten, wenn sich recht viele Gesanglehrer zu dem keineswegs mühelosen Studium des nahezu 400 Seiten umfassenden Buches entschlössen. In seinem Vorwort geht der Verfasser von der unbestreitbaren Tatsache aus, daß das Problem einer richtigen Behandlung der Stimmorgane nicht endgültig gelöst, und daß die Stimmkultur noch keineswegs zur Höhe einer exakten Wissenschaft gediehen ist. Er gibt zu, daß die Anatomie und Physiologie der Stimmwerkzeuge aufs gründlichste erforscht worden sind, und daß unsere Kenntnis der für die Phonation wesentlichen Muskeltätigkeiten und akustischen Erscheinungen kaum eine Lücke aufweist. Aber

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

gerade in der ausschließlichen Beschäftigung mit den mechanischen Vorgängen der Stimmproduktion sieht er den Hauptgrund für die Erfolglosigkeit der heutigen Gesangtheorieen und legt der Psychologie für den Gesang dieselbe Wichtigkeit bei, wie der Anatomie und der Akustik. An die Stelle der verkehrten Grundsätze mechanischer Unterweisung will er die Nachahmung als einzig vernünftige Grundlage des Gesangsunterrichts gesetzt wissen. Die modernen Gesangtheorieen, „die sich immer mit mechanischer Stimmtätigkeit, niemals mit dem Ton befassen," verwirft er durchaus. „Siegfried kann nicht sein Schwert schmieden und zugleich an sein Zwerchfell und seinen weichen Gaumen denken, Lucia nicht ihre Aufmerksamkeit auf die Bewegung ihrer Aryknorpel richten, während sie ihre Triller und Läufe in der Wahnsinnsszene rollen läßt" (S. XIV).

Taylor gliedert seinen Stoff in vier große Abschnitte; der erste bietet eine Darstellung, der zweite eine Kritik der modernen Gesangunterrichtsmethoden, der dritte schildert die Grundlagen der „wahren Wissenschaft von der Stimme", und der letzte behandelt „Gesangtheorie und praktische Stimmbildung" vom Standpunkt des Verfassers aus.

Nach interessanten einleitenden Betrachtungen über das Wesen der Tonerzeugung und Stimmkultur gibt Taylor einen kurzen geschichtlichen Abriß der Entwickelung des Gesangunterrichts und hebt mit Recht hervor, daß die Ausbildung im Sologesange erst seit Tosi einem besonderen Studium unterworfen worden ist. Tosi's „Osservazioni sopra il canto figurato" erschienen 1723 in Bologna. Die Gesangskunst in unserm Sinne ist somit eine ziemlich moderne Kunst. Der Beginn des altitalienischen Kunstgesanges fällt mit der Entstehung der Oper (1600) zusammen; seine höchste Blüte erlebte er um die Mitte des 18. Jahrhunderts. Die alten italienischen Meister legten wenig Wert auf „wissenschaftliche" Grundsätze, sondern lehrten empirisch. Als ihre wichtigsten praktischen Vorschriften nennt Taylor: „Singe auf dem Atem", „öffne den Schlund", „bilde den Ton vorn" (oder „auf den Lippen"), „stütze den Ton"; aber er fügt gleich hinzu, daß diese Vorschriften in ihrer Unbestimmtheit für den Laien fast unverständlich seien. Der Verfasser führt dann aus, wie das wissenschaftliche Interesse an der Ergründung der stimmlichen Vorgänge allmählich erwachte, eine immer reichere Literatur hervorrief, und wie schließlich die wissenschaftliche Betrachtungsweise mehr und mehr in die Gesangspädagogik eindrang und mit dem Auftreten Manuel Garcia's und seiner Erfindung des Kehlkopfspiegels (1855) vollkommen die Oberhand gewann. Mit der genauen Beobachtung der Stimmbandfunktionen begann die Registerfrage in den Vordergrund zu treten, bis das epochemachende Erscheinen von Helmholtz' „Tonempfindungen" (1863) die Hauptaufmerksamkeit wieder auf die Resonanzerscheinungen beim Gesange lenkte. Daß Register und Resonanzerscheinungen oft verwechselt und vermischt werden — meines Erachtens ein Hauptgrund für die Unklarheit und praktische Wertlosigkeit vieler Methoden — hebt Taylor hervor (S. 40f.). Das Bild, das er in treffenden Umrissen von der heutigen „wissenschaftlichen" Gesangspädagogik entwirft, zeigt eine heillose Verwirrung. Mit Recht brandmarkt er lächerliche Fachausdrücke, wie „chanter dans le masque" und ähnliche (S. 80ff.), und übt eine treffende Kritik an der üblichen Vorschrift, den Ton „vorn zu bilden", die höchstens auf die subjektiven Empfindungen des Sängers oder des Hörers, aber keineswegs auf die Entstehungsweise des Tones irgendwelches Licht wirft. Auch in den Atmungstheorieen der modernen Lehrer, die Taylor auf zwei wesentliche Typen — Zwerchfellatmung und Hochatmung — zurückführt (S. 21), findet er vielfach schreiende Widersprüche. Die Ansicht mancher Lehrer, daß eine vollkommen deutliche Aussprache von selbst eine korrekte Tonbildung erzeuge, bekämpft er mit dem Hinweis auf die bei größter Sprachschärfe unästhetische Tongebung der Variétésänger (S. 88). Gemeinsam ist allen modernen Schulen, daß Tonbildungsstudien den fast ausschließlichen Hauptgegenstand ihrer Lehre bilden (S. 92). Nur solche Studien meint man mit dem Wort Methode. Tonbildung und Gesangstechnik sollen etwas ganz Verschiedenes sein; aber dennoch werden beide immer zugleich betrieben (S. 94ff.). Kein Gegenstand wird in allen Methoden gleich behandelt, es gibt fünf verschiedene Atmungs-, an zwanzig Registertheorieen und ebenso zahlreiche, einander widerstreitende Vorschriften über die richtige Stellung des Kehlkopfes, des weichen Gaumens und der Zunge, kurz, es herrscht keinerlei Übereinstimmung: soviel Lehrer, soviel Methoden (S. 98). Der eine lehrt „die natürliche Methode", ein anderer die „echte italienische Schule des bel canto", ein dritter „die altitalienische Methode auf wissenschaftlicher Grundlage" usw. in infinitum (S. 103)!

In seiner Kritik der modernen Lehrweisen weist Taylor zunächst darauf hin, daß für die Erwerbung einer richtigen Stimmbandfunktion bisher weder wissenschaftliche noch empirische Mittel gefunden worden sind (S. 112). Die subjektiven Empfindungen bei korrekter Tongebung können nicht gefühlt werden, solange die Stimme eben nicht richtig gebraucht wird; eine Wirkung kann nicht ihre Ursache hervorrufen. Daher ist ein Unterricht, der auf den Empfindungen des Singenden bei der Tonerzeugung fußt, durchaus wertlos (S. 114f.). Atemkontrolle, Brust- und Nasenresonanz sind wissenschaftlich unhaltbare Lehrprinzipien. Auf Grund des sogenannten Pascalschen Gesetzes wird die Behauptung widerlegt, daß die die Glottis schließenden Muskeln zu schwach seien, einen kräftigen Ausatmungsdruck auszuhalten (S. 120). Nach Taylor ist auch das Zurückhalten des Atems mit den Bauchmuskeln unnatürlich und bewirkt ängstliches und unfreies Singen (?) (S. 124). Die Anschauung eines tönenden Luftstromes im Ansatzrohr wird mit akustischen Beweismitteln gegen Mackenzie geschickt widerlegt (S. 126). Mit Recht erklärt Taylor den Begriff der Brustresonanz für eine Absurdität; da der Thorax mit schwammigen Geweben angefüllt sei, eigne er sich zur Resonanz „ebenso wie irgendein anderer mit nassen Schwämmen vollgestopfter Resonator" (S. 127). Die Nasenresonanz, von der man irrtümlich annimmt, daß sie ganz oder teilweise der die

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Nase passierenden Ausatmungsluft entspränge, ist durchaus der Willkür und dem Einfluß des Sängers entzogen (S. 129). Nur die Atmungsregeln haben einigen Wert für die Methode, da die Atmung beim Singen genau beobachtet werden kann; aber ihr Wert ist stets überschätzt worden (S. 132). Die langsame Ausatmung braucht nicht gelernt zu werden, denn sie wird von jedem Menschen beim Sprechen angewandt (S. 133). Für die Vornahme eines komplizierten Muskelaktes ist die Kenntnis aller dabei in Frage kommenden Muskeln überflüssig, ja unmöglich (S. 140); der vom zentralen Nervensystem ausgehende Instinkt leitet diese Bewegungen. Er ist und bleibt ein ungelöstes Rätsel, und ihn müssen wir auch bei der Stimmtätigkeit als gegeben annehmen (S. 141). Aber Übung und Wiederholung müssen ihm zu Hilfe kommen, die Muskelspannungen müssen durch die Sinne gelenkt und überwacht werden (S. 143). Bei den meisten Tätigkeiten sind Auge und Muskelsinn wirksam; mit fortschreitender Übung wird das Auge mehr und mehr ausgeschaltet. Beim Singen vertritt das Ohr die Stelle des Auges, die Stimme wird durch das Ohr geleitet. Eine mechanische Stimmausbildung ist ein Unding, und wie die Kenntnis der Anatomie für die Erwerbung irgendeiner Muskelgeschicklichkeit ganz wertlos ist, so wenig kann ein genauer Einblick in den Stimmechanismus die Gesangskunst fördern. Was die Stimmbänder leisten sollen, geben sie her durch ein instinktmäßiges Befolgen der von dem inneren Ohr gegebenen Anregungen (S. 145). Trotzdem ist die Erforschung der Mechanik des Singens von Wert, aber nicht für den Gesangschüler, für den nur die Erziehung durch Nachahmung gilt. Moderne Lehrer sollten wie die alten italienischen Meister ihr ausschließliches Vertrauen in die Nachahmungsfähigkeit setzen; das wäre auch wissenschaftlich das begründetste Verfahren. Die Stimme als tongewordene Muskeltätigkeit kann allein durch den Gehörsinn beobachtet werden. Jeder Gesangston löst bei dem Hörer eine Reihe vorgestellter Muskelempfindungen aus; diese liefern die Mittel für eine erschöpfende Analyse der Stimmvorgänge. Der Sänger hat „unmittelbare", der Hörer „sympathische" Tonempfindungen (S. 160 f.); erstere entsprießen der Ausübung der eigenen Stimmtätigkeit, letztere dem „Hinhören" auf die Töne anderer.

Wie das Stimmorgan durch den Gehörsinn geleitet wird, so wird auch umgekehrt der Gehörsinn durch sympathische Mitempfindungen des Stimmorgans beeinflußt. Jeder vernommene Ton wird in Gedanken nachgeahmt, wir empfinden unbewußt bis zu einem gewissen Grade die Erzeugungsart gehörter Gesangstöne mit (S. 163 f.). Ein kehlig oder nasal erzeugter Ton klingt kehlig oder nasal. Die betreffenden Muskelspannungen werden vorgestellt, ja, sie begleiten sogar manchmal unbewußt und unwillkürlich den Gehöreindruck des gesungenen Tones (S. 168). Eine tadellos gebildete Stimme erregt, abgesehen von ihrer musikalischen Schönheit, angenehme Empfindungen, eine Art physischer Genugtuung, die schwer zu beschreiben ist (S. 184).

Stimmtätigkeit als mechanischer Prozeß findet statt, wenn die Spannungsenergie der Ausatmungsmuskeln in Bewegungsenergie der Stimmbänder umgesetzt wird (S. 222). Dabei erfolgt die Atemkontrolle rein automatisch durch die gespannten Stimmbänder (S. 224). Aber keine Kenntnis der Stimmechanik wirft irgendein Licht auf das Wesen der richtigen Tonbildung; der mechanische Vorgang ist beim Sprechen, Lachen, Schreien, bei gutem und bei schlechtem Singen derselbe (S. 225). Um so wichtiger ist der psychologische Vorgang bei der Stimmtätigkeit (S. 226 ff.). Der vorgestellte Ton wird als ein gewolltes Ganzes produziert, nicht vom Bewußtsein in seine Bestandteile (Höhe, Stärke, Klangfarbe) zerlegt. Der Sänger läßt nicht mit Bewußtsein sein Organ bestimmte Stellungen einnehmen, er braucht nicht zu wissen und kann nicht wissen, welche Muskelspannungen erforderlich sind. Die Stimme wird unablässig durch das Ohr geleitet (S. 231). Das innere Ohr gibt den Anstoß zur Stimmproduktion, das äußere Ohr kritisiert die gesungenen Töne und übt eine bessernde und stützende Kontrolle. Stimme und Ohr bilden zusammen ein vollständiges Organ (S. 282), das Problem der Tonerzeugung ist ein psychologisches.

Der Schwerpunkt von Taylors Werk liegt in dem umfangreichsten vierten Teil. Der Verfasser behauptet, daß fehlerlose Tonbildung von Jahr zu Jahr seltener werde. Nach ihm ist an der Kehlsteifheit („throat stiffness") nur der Versuch schuld, die Stimme durch den Gedanken an das Organ und seine mechanische Tätigkeit zu leiten (S. 262). Falsche Tongebung zeigt sich nach zwei Richtungen: in ihrem Einfluß auf den Ton der Stimme und auf die Kehle des Sängers. Die Stimme büßt an Wohllaut, Umfang, Kraft und Beweglichkeit ein; auch das Tremolo und die ungenaue Intonation weisen auf ungehörige Halsspannung. Aber auch die Hals- und Kehlkopfmuskeln leiden. Gewöhnlich empfinden aber die Sänger ihren eigenen Kehlton weder durch das Ohr noch durch den Muskelsinn, obwohl sie den Kehlton bei anderen hören. Die moderne Stimmbildung ist ein Kampf mit der „throat stiffness", die man aber ganz falsch dadurch zu bekämpfen sucht, daß man die Aufmerksamkeit des Schülers auf die mechanischen Vorgänge bei der Tonerzeugung hinlenkt (S. 275). Singen ist eine natürliche Funktion; singen lernen bedeutet nicht ein Aufgeben der natürlichen und instinktiven Vorgänge, sondern besteht in der Aneignung der Geschicklichkeit im Gebrauch des Stimmorgans. Zunächst muß das Ohr gebildet werden, denn nur ein gebildetes Ohr kann einen korrekten Ton beurteilen und von der eigenen Stimme fordern. Erst dann muß die Stimme durch wiederholte Übungen befähigt werden, den vollkommenen Ton hervorzubringen. Die Wichtigkeit dieser beiden Forderungen erkennen die Gesanglehrer allgemein an; nur sehen sie nicht, daß darin überhaupt der ganze Stoff des Gesangunterrichts inbegriffen ist, sondern streben nach phantastischen Mitteln zur direkten Beeinflussung der Stimme. Die Grundlage der Technik ist der richtig gebildete einzelne Ton, aber Gehörbildung, Studium einzelner Töne und Tonverbindung müssen Hand in Hand gehen und können nicht getrennt studiert werden. Seit 1800 begann die Neigung zur mechanischen Stimmbehandlung (im Gegensatz zur automa-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

tischen [S. 288]). Heutzutage gilt die Behauptung, daß die Stimme keiner andern Leitung als der durch das Ohr bedürfe, für verkehrt, ja für unverständlich; ebenso unverständlich wäre den altitalienischen Meistern wahrscheinlich der Gedanke einer direkten mechanischen Beeinflussung der Stimme gewesen. Nach Taylor ist die einzige vernünftige Grundlage der Stimmbildung die Nachahmung. Wenn man Tierstimmen und Instrumente mit dem Stimmorgan nachahmen kann, warum sollte es nicht bei einem vom Ohre scharf aufgefaßten, vollkommenen Gesangston möglich sein? Nasen- und Kehltöne sind leicht nachzuahmen; je größer der Fehler, desto leichter die Nachahmung. In praxi bedeutet Singenlernen durch Nachahmung die Erziehung des Gehörsinnes und die Leitung der Stimme durch das Ohr. Kein Theoretiker hat jemals Regeln zur Herstellung der Stimmbandspannung für die Tonhöhen aufgestellt. Warum also für die Tonqualität? Beide sind instinktiven Vorgängen zu überlassen. Die alten Meister hatten keine Ahnung von Stimmphysiologie. Ihre Lehrweise ist nicht überliefert, aber leichtverständlich, wenn man Stimmbildung durch instinktive Nachahmung zugibt. Insofern geben die Werke von Tosi und Mancini durchaus genügenden Aufschluß. Beide widmen den größten Teil ihrer Bücher der Besprechung der gesanglichen Verzierungen, des Koloraturgesanges; musikalische Ausbildung ist bei ihnen identisch mit Stimmkultur. Der allgemeine geistige Standpunkt der alten Gesangsmeister war mindestens so hoch wie der der heutigen. Berühmte Komponisten und Theoretiker verschmähten nicht, Singstunden zu geben. Aber allerdings waren gerade die intelligentesten unter ihnen geneigt, ihre gesunde Empirik zu verleugnen, als man mit wissenschaftlichen Systemen von scheinbarer Gründlichkeit eingriff. So schwand allmählich die alte Lehre. Ein französischer Arzt Ferrein schrieb 1741 eine Abhandlung „De la formation de la voix de l'homme", die Agricola in seiner Übersetzung von Tosi's Gesangschule benutzte. Ebenso fügte Mancini seinen „Riflessioni" eine kurze Beschreibung der Stimmorgane ein. Aber außer dem Rat, eine natürlich lächelnde Mundstellung einzunehmen, gibt er keine mechanistischen Vorschläge und spricht kein Wort von Atmung, Resonanz oder Kehlkopftätigkeit. Von Ferrein (1741) bis Garcia (1855) haben wir eine Übergangsperiode des Kampfes der alten empirischen Gesangslehre mit den sogenannten wissenschaftlichen Methoden. Mit Garcia beginnt die ausschließlich mechanistische Lehrweise, durch die er einen großen Fortschritt in der Stimmbildung zu machen glaubte. Nun ging man immer weiter in der Erforschung der Stimmtonerzeugung, vernachlässigte aber die Analyse der Gehöreindrücke und die psychologische Seite der Stimmtätigkeit. Nur Anatomie und Physiologie des Stimmorgans und die akustischen Phänomene des Gesanges wurden beachtet, immer neue Theorieen tauchten auf und erregten Aufsehen. Aber die Wissenschaft von der Stimme ist trotzdem auch in der modernen Stimmbildung weit weniger bedeutungsvoll, als die Welt glaubt; denn zwischen wissenschaftlicher Erkenntnis der Stimme und praktischem Gesangunterricht besteht nur ein eingebildeter Zusammenhang. Wie die meisten Fachschriftsteller glaubt auch Taylor eine augenscheinliche Verschlechterung der Gesangskunst, besonders in der Oper und zwar nicht nur im Koloraturgesang, feststellen zu müssen. Aber er sieht den Hauptgrund dafür nicht sowohl in dem herrschenden dramatischen Wagnerstil und in dem veränderten Geschmack des Publikums, das mehr Wert auf Vortrag als auf Tonkultur legt, als vielmehr in dem Niedergang des Gesangunterrichts. Mit den modernen Methoden sei eine technische Herrschaft über die Stimme nicht zu erreichen; sie stünden durchaus nicht im Einklang mit der Wissenschaft, die ein Aufgeben der mechanistischen Stimmbildung verlangen würde. Man lasse diesen verkehrten Gedanken fallen und unterrichte im übrigen wie bisher, so werde der Erfolg sich zeigen. Man richte des Schülers Aufmerksamkeit auf die Qualität seiner Töne, nicht auf seine Kehle und lasse ihn gehaltene Töne, Skalen, Vokalisen, Lieder und Arien singen. Nur drei Dinge sind vonnöten: musikalische Erziehung, Gehörbildung und Erwerbung der Geschicklichkeit im Gebrauch der Stimme (S. 349). Jeder Sänger sollte ein gebildeter und vollkommener Musiker sein. Er soll sein Ohr durch aufmerksames Hören zur Auffassung der feinsten Unterschiede der Intonation und Tonqualität erziehen, viel gute Sänger hören und scharf auf ihre Töne achten, aber nicht darüber grübeln, wie sie hervorgebracht werden. Eine methodische, allmählich fortschreitende Schulung ist nötig, aber sie darf nicht auf einer Reihe von Regeln für richtige Tonbildung begründet sein. Jeder Lehrer muß ein großes Repertoire stufenweise fortschreitenden Unterrichtsstoffes haben. Seine persönliche Auffassung und Erfahrung findet weiten Raum zur Betätigung; ob er eine Stimme nach der Höhe oder nach der Tiefe weiter entwickelt, ob er die Aussprache besonders kultiviert, welche Tonverbindungen er üben läßt, wann er mit dem Triller beginnt — das sind Fragen, wo sein individuelles Urteil entscheidet. Vor allem soll er dem Schüler das Studium interessant machen; das geschieht aber nicht, wenn er die „Methode" und die mechanische Plackerei in den Vordergrund stellt. Singen ist eine Kunst, und der Gesanglehrer muß ein vollkommener Musiker sein, der eine Komposition ebenso wie ihre Ausführung zu beurteilen versteht. Ohne ein großer Sänger zu sein, muß er die Mittel seiner eigenen Stimme vollkommen beherrschen. Er muß die Stimmphysiologie und -psychologie verstehen und genaue empirische Kenntnis von der Stimme haben. Der Schüler aber bedarf der Gesangtheorie nicht und soll sich, auch wenn er selbst Lehrer werden will, erst damit befassen, nachdem er seine eigene Stimme meistern gelernt hat.

Wenn wir das kritische Ergebnis der Gedankengänge Taylors kurz zusammenfassen, so liegt der vielbeklagte Niedergang der Gesangskunst an der Überschätzung der Gesangtheorie, an dem pseudowissenschaftlichen Charakter der modernen Methoden, hauptsächlich aber an der musikalischen Unbildung der meisten Gesanglehrer und Sänger. Ich glaube, daß Taylor mit dieser Anschauung die Mehrzahl der Musiker auf seiner Seite hat. Bei der großen Nachfrage

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

nach Gesangskräften, die der ungemessene heutige Opernbetrieb gezeitigt hat, drängt sich eine Menge nur stimmbegabter Menschen zu einem Kunstgebiet, für das ihnen sonst alle Vorbedingungen fehlen. Vielleicht ist das Buch des geistvollen Amerikaners berufen, diesem Übelstand allmählich zu steuern. Dazu wäre zunächst zu wünschen, daß es bald in guter deutscher Übersetzung erschiene. Bei einer neuen Auflage würde sich auch noch eine schärfere Sonderung der historischen, kritischen und positive Vorschläge bietenden Abschnitte empfehlen, wodurch manche Wiederholungen zu vermeiden wären. Ernst Wolff

301. **Eugen Thomas**: Wiener Chorschule. I. Teil. Übungen der Chorschule des Wiener Konservatoriums. Deutsche Verlagsaktiengesellschaft, Leipzig.

Das vorliegende Werk ist ein Pendant zu Wüllners Chorschule, aber ein modernes, mit den Fortschritten der Tonkunst rechnendes Pendant. Das sieht man sofort, wenn man die den chromatischen Intervallen gewidmeten Treffübungen aufschlägt, die einen stattlichen Raum einnehmen und außerordentlich geschickt zusammengestellt sind. Alle die schwer zu treffenden Intervalle, wie der Diabolus in musica, die übermäßige Quarte, sind zuerst in rhythmisierten Übungen vorbereitet und dann frei eingeführt; so wird das Ohr vorsichtig auf diese schwere Dissonanz hingeleitet. Der ganze Stoff ist gegliedert in acht Teile, denen eine Einleitung (Anfangsgründe) vorausgeht. Daß hierin auf äußerst scharfe Rhythmisierung einerseits, auf anfängliches Leisesingen hingewiesen wird, ist ein bemerkenswerter Vorteil des Buches, ebenso wie der Umstand, daß der Tonumfang der Übungen zunächst nur ein beschränkter ist — eben weil auf die ungeübten Anfänger Rücksicht genommen wird. Der erste Teil beschäftigt sich mit Notenpausen, Versetzungszeichen, Schlüsseln, Intervallen — kurzum mit dem ganzen technischen Rüstzeug. Auch auf das Taktschlagen und auf rhythmische Diktate ist Rücksicht genommen worden. Nun folgen die eigentlichen Treffübungen, zunächst im Dursystem, dann im Mollsystem, dann in beiden; hierauf kommen Chromatik, Enharmonik, Verzierungen und gemischte Übungen.

Die Übungen innerhalb dieser einzelnen Teile sind nach Taktarten geordnet und in der Schwierigkeit gesteigert. Hier zeigt sich das Geschick des Verfassers in ganz besonders vorteilhaftem Licht; er versteht es, die kurzen Übungen melodisch so interessant zu gestalten, daß man die Absicht eigentlich gar nicht merkt. Dabei unterstützt ihn augenscheinlich eine ziemlich große Routine, denn nichts, was erfahrungsgemäß den Chorsänger befremdet oder ihm Schwierigkeiten macht, ist außer acht gelassen. So hat das simple Beispiel No. 14 „Betonungsunterschied zwischen $^3/_8$, $^6/_8$ und $^3/_4$ Takt" einen sehr großen pädagogischen Wert. Auch die Gepflogenheit, eine Übung erst in Dur, dann in Moll singen zu lassen, hat ungemeine erzieherische Vorzüge — kurzum, man darf sagen, das Buch ist aus der Praxis hervorgegangen und für die Praxis geschrieben. Daß der Verfasser mit dem System der alten Schlüssel bricht, weil er es für zeitraubend ansieht, ist Ansichtssache. Diese Chorschule ist ja doch für das Wiener Konservatorium geschrieben, also für künftige Fachleute, denen ja doch die alten Schlüssel früher oder später geläufig werden müssen, und denen darum jede Gelegenheit, sich praktisch zu üben, willkommen sein dürfte; — das hat Wüllner in seiner Chorschule sehr wohl erkannt. Im übrigen aber darf man dem Buch unbedingtes Lob zollen und mit Recht auf den zweiten Teil gespannt sein.

Dr. Max Burkhardt

302. **Etelka Gerster**: Stimmführer. Verlag: Ries & Erler, Berlin 1907.

Stimmführer! Freundlicher Leser, regt dies Wort nicht deine Phantasie mächtig an? Was mag der geheimnisvolle Titel bergen? 6 Mk.? Du kannst dir vielleicht für 6 Mk. einen Geleitsmann erwerben, der deine Stimme weich und sicher über alle Fährlichkeiten führt, brauchst vielleicht all den lästigen, langwierigen Unterricht nicht mehr? Oder sind diese Hoffnungen zu kühn? Dann kann es dir doch wohl verkünden, welcher Gattung dein Organ angehört und du darfst außer Sorge sein, daß deine Stimme in die Höhe, oder in die Tiefe, oder an den Rand des Abgrunds gebracht wird? Oder sollte es einen Gradmesser enthalten, der deine Töne kontrolliert? — — Nichts von alledem! Die graue Wirklichkeit zeigt ein dünnes Heftchen, das den an Gesangsübungen überreichen Markt überschwemmen helfen will. Ja, lieber Leser, es sind wirklich nur Übungen, und nicht einmal von der melodischen Art, wie sie die Literatur so mannigfaltig und entzückend bietet, sondern von der Art, die die musikalisch vorgebildeten Gesanglehrer zum großen Teil selbst fabrizieren. Die farbige Markierung der Register (deren Grenzen übrigens je nach Disposition schwanken!) bezeugt obendrein eine seltsame Auffassung des Gesangunterrichtes. Sie soll doch jedenfalls der Schülerin sagen: bis hierher hast du mit dem Brustregister zu gehen, bis dahin mit dem Mittelregister, hier fängt dein Kopfregister an! — Wie Sie sehen, meine Herren Kollegen: am Ausgange des Jahres 1907 die Dreiregistertheorie als Grundlage einer modernen Gesangspädagogik.

303. **Franz Zimmermann**: Einheitliche Gesangskunst. Verlag: Josef Singer, Straßburg i. E. und Leipzig 1908.

Das Buch gehört zu den anspruchslos verfaßten Schriften, die zwar nett zu lesen sind, deren Existenzberechtigung jedoch sehr zweifelhaft ist. Hinzu kommen noch bedeutsame Irrtümer, denen durch gelegentlich richtige Beobachtungen nicht genügend die Wage gehalten wird. So legt der Verfasser besonderen Wert darauf, daß der Schüler den Bau und die Tätigkeit des Gesangapparates mit allem Zubehör kennen lernt. Diese Kenntnis wird ihm überhaupt nichts nützen, sondern eventuell nur schaden. Beispielsweise braucht der Schüler sein Augenmerk nur auf den Kehlkopf zu lenken, um halsiges Singen zu produzieren. Auch die ausgedehnten Atemvorschriften helfen dem Sänger keinen Schritt weiter. Und was das Korsett anbetrifft, von dessen gesundheitlicher Schädlichkeit ich selbstverständlich überzeugt bin, und das mir oft ein Gegenstand der Komik ist: hat der Verfasser nicht Gelegenheit gehabt, in einer nun fast entschwundenen Epoche ach! so entsetzlich geschnürte Damen singen zu

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

hören, singen im wahrsten Sinne des Wortes? Heute kann er eine Unzahl Damen ohne Korsett singen hören, aber wie!? Nein, an dem Korsett liegt's wirklich nicht, so angenehm Sündenböcke im Leben auch sein mögen. Des weiteren kommen dann manche zutreffende Bemerkungen, die, wie mir scheint, der Verfasser seinem Lehrer Graziani zu verdanken hat. Und wenn dieser Meister behauptet, daß das Piano stärkere Spannung verlangt als das Forte, so hat er unzweifelhaft recht, nicht aber Herr Zimmermann, der das Gegenteil behauptet. Recht hat der Verfasser aber unbedingt mit seiner Behauptung, daß heutzutage Sänger eine Rarität sind, und daß es bedauerlich ist, daß die Kritik, anstatt diesem Übelstande entgegenzuarbeiten, ihn fördert, indem sie die gesanglichen Qualitäten zugunsten des Vortrages und der Darstellung der Sänger übergeht.

304. **A. Kuypers**: Aphorismen zur Bildung der Singstimme. Kommissionsverlag von K. F. Köhler, Leipzig.

Die Verfasserin schwankt in ihren Anschauungen recht hin und her; mit sehr treffenden Bemerkungen mischen sich sehr unklare Aussprüche, so daß das Büchlein immerhin mit Vorsicht genossen sein will, allerdings sicher nicht uninteressant ist. Sie spricht über Singen und Sprechen, sagt, daß beides dasselbe sei (ich möchte lieber sagen, man spreche, wie man singt!), und will dann die Unterschiede feststellen. Beim Sprechen seien die Stimmbänder locker, beim Singen gespannt. O nein, die Stimmbänder müssen beim Singen wie beim Sprechen gespannt sein, aber beim Sprechen wird die schwingende Luftsäule andauernd unterbrochen, die beim Singen weitertönen soll, so daß das natürliche Singen legato, das Sprechen non legato ist. Daher ist auch das künstlerisch einwandfreie Sprechen viel schwieriger als das Singen. Überhaupt spielen die Stimmbänder in den Anschauungen der Verfasserin eine ganz unnötige Rolle. Sie schreibt ihnen sogar den Metallklang zu, während dieser nur von der Ausnützung der richtigen Resonanzböden herrührt. Ballt man Tuch zusammen und klopft darauf, so gibt es auch einen, zwar höchst unmetallischen Klang, schlägt man aber auf eine massive Platte, so gibt es — Metallklang! Dagegen spricht Frau Kuypers sehr schön über den Dualismus beim Singen von Sprache und musikalischen Tönen. An dieser Stelle liegt das Beste des Buches. Denn gerade das Schwere bei der Stimmbehandlung ist, daß der Pädagoge gleichzeitig den Ton und die Sprache zu kultivieren hat. Der eine sagt, die Stimme soll oben sein, der andere, sie soll vorn sitzen. Beide haben recht und unrecht. Der Ton soll oben sein, und die Sprache soll vorn sitzen. Die Verfasserin schreibt gerade hier sehr gewandt und poetisch, und es lohnt sich, diesen Ausführungen zu folgen.

305. **M. Cléricy du Collet**: La voix recouvrée. Verlag: Delagrave, Paris. — Exposé de la méthode rééducation de la voix. Verlag: Imprimerie du Centre, Toulouse.

„La voix recouvrée" gehört zu den Büchern, die dem Gesangspädagogen ziemlich uneingeschränktes Vergnügen bereiten. Sehe ich von der überflüssigen anatomischen Untersuchung ab, wie falsche Gesangarbeit Stimme und Kehlkopf ruiniert, wüßte ich nichts, was ich missen möchte. Die Vorschriften und Ausführungen erweisen eine im praktischen geschulte Hand. Wie selten, daß jemand sagt: Ich mache euch den Ton vor, ihr sollt weiter nichts tun, als ihn nachmachen! Fürwahr, die Quintessenz alles Gesangunterrichtes! Der Verfasser verweist einfach auf den vorgemachten Ton, und umgeht allerdings so die schwierigste Klippe, nämlich in Worten im Buche darzulegen, wie denn dieser Ton ausschaut!? Ich glaube keineswegs, daß der Verfasser damit sagen will: Wer den Ton kennen lernen will, komme nur zu mir! Allerdings könnten ja auch die eminenten Schwierigkeiten abgeschreckt haben, Empfindungen und Gefühle, die ihrer Natur nach jeder Beschreibung widerstreben, in Worte zu kleiden. Auch über die angeblich unüberbrückbare Kluft zwischen Wissenschaft und Kunst läßt sich der Verfasser sehr interessant aus, und immer in der graziösen Sprache, die der Franzose so entzückend meistert. Vergleiche ich weiter, was das Büchlein über die Aussprache bringt mit dem, was sich deutsche Bücher meist über dieses Kapitel leisten, so zeigt sich besonders klar, daß M. Cléricy der praktischen Pädagogik entstammt: Man überlasse die Sorge für die deutliche Aussprache den Lippen. Damit ist die absolute Deutlichkeit gewährleistet. Und allerdings ist das vom Standpunkt des Pädagogen die Vorschrift! Es sind so viele goldene Sätze bei M. Cléricy enthalten, daß der verständige Leser viele Freude und noch mehr Belehrung finden wird.

306. **Ottmar Rutz**: Neue Entdeckungen von der menschlichen Stimme. C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München.

Was menschlicher Fleiß leisten kann, bietet dieses Buch. Zugleich erweist es aber auch, wohin Gelehrtenfanatismus führen kann. Dr. Ottmar Rutz hat ein erstaunliches Material zusammengebracht, um seine Behauptungen zu stützen und zu beweisen. Doch das Gebäude, das er aufführt, ist ein Kartenhaus, und nur rätselhaft, daß der Verfasser selbst nicht fühlt, wohin ihn seine Folgerungen bringen. Dr. Rutz behauptet allen Ernstes, daß die menschliche Stimme von der Einstellung der Rumpfmuskulatur abhängig sei, daß der eigentliche Sitz der Stimme die Gegend sei, die sich hinter dem Dreieck befindet, das die Enden der Rippen unter dem Brustbein bilden. Er nennt die Lehre, daß die Teile des menschlichen Tonorgans oberhalb der Kehle die Klangfarbe der Stimme erzeugten, eine Irrlehre. Wer eine Satire auf die Lehre vom Stauprinzip und alle die famosen Atemmethoden schreiben und sie so ad absurdum führen will, könnte es nicht viel besser machen.

307. **Oskar Guttmann**: Gymnastik der Stimme. Verlag: J. J. Weber, Leipzig.

Oskar Guttmanns Gymnastik der Stimme besitzt unter der älteren Sängergeneration zahllose Freunde, denen die anhaltende Popularität des Buches sicher zu danken ist, abgesehen davon, daß Webers Katechismen überhaupt sehr verbreitet sind. In unserer heutigen Zeit dagegen muß sich das kleine Werk recht fremd vorkommen; die alte Generation stirbt aus, und die neue betet nicht mehr zu Jehova, sondern zu Baal. Jeder Reminiszenz aus jener Zeit muß

Digitized by Google
UNIVERSITY OF MICHIGAN

dem ehrlichen Gesangsfreunde das Herz schwer machen (die Gymnastik der Stimme datiert aus den sechsziger Jahren), und so kann auch das vorliegende Buch nur zu unliebsamen Vergleichen herausfordern. Daß allerdings auch schon Guttmann durch die nahende Jahrhundertwende angesteckt war, beweisen die langweiligen physiologischen Abhandlungen, die einen ziemlichen Teil des Buches ausmachen und pädagogisch mindestens nutzlos sind. Unsere heutigen Gesanglehrer kultivieren diese Materie höchst liebevoll, vielleicht weil sie nichts Besseres vorzubringen haben. Aber Oskar Guttmann bringt in dem übrigen Teil so viel Gutes, bisweilen Vortreffliches, daß das Büchlein sehr zu empfehlen ist. Der Leser muß allerdings die Änderungen und Zutaten des Bearbeiters mit einiger Vorsicht genießen. Diese Änderungen sind so einschneidender Natur, daß sie eventuell geeignet sind, den Ruf des Buches auf das empfindlichste zu schädigen. Wenn der Herr Bearbeiter, übrigens ein Sohn des Verfassers, für den Schüler derartige Regeln aufstellt wie: Aufwärts — Brustton solange als möglich, so beweist er dadurch, daß ihm der Geist des Buches völlig fremd geblieben ist. Und derartiges findet sich häufig. — Besonders wohltuend berührt es, wenn sich der Verfasser gegen den Unsinn wendet, als ob Atmen und Singen das gleiche wäre; gerade eine Anschauung, die heute die üppigsten und kuriosesten Blüten treibt.

Die unzähligen Übungen für Lippen, Gaumen, Zunge und was weiß ich alles, halte ich für durchaus überflüssig, ja verkehrt. Das müßten schon sehr anormale Fälle sein, bei denen eine korrekte Tonbildung nicht ohne weiteres dem Organismus die für den Gesang nötige Arbeitsmöglichkeit verschafft. Richard Hähn

308. **Franz Zureich:** Theoretisch-praktische Chorgesang-Schule für Männerstimmen, mit besonderer Berücksichtigung der Stimmbildung für Lehrerseminare und Oberklassen der Mittelschulen. Zweite, neubearbeitete Auflage. Verlag: J. Lang, Karlsruhe i. B. 1909.

Der Verfasser bietet in seinem Werke unendlich Vieles, so zwar, daß man an das multa non multum gemahnt wird. Er gibt dem angehenden Lehrer ein Handbuch, das ihn befähigen soll, selbst richtig sprechen, schön und musikalisch singen und auch einen Chorverein mit Erfolg leiten zu können. Diese Aufgabe ist eine so weit gefaßte, daß ihre Lösung in einem Buche von 220 Quartseiten, von denen wohl über die Hälfte durch Solfeggien und Treffübungen ausgefüllt wird, kaum möglich erscheint. Eine Anzahl von 26 Gedichten als Deklamierstoff ist meines Erachtens ebenfalls überflüssig, und vieles andere könnte getrost als aus der allgemeinen Musiklehre bekannt vorausgesetzt und weggelassen werden. Der Verfasser teilt sein Werk in zwei Hauptteile: Stimmbildung und Chorschule. Über die Notwendigkeit der Stimmbildung kann gar nicht genug gesagt werden, denn Wandernote und andere „Treffmaschinen“ (es gibt ja schon eine „Singemaschine“ — horribile dictu) haben unsere Gesangslehrer dermaßen auf Treffübungen hingewiesen, daß das unendlich wichtigere Gebiet, die Tonbildung, dabei arg ins Hintertreffen geraten ist. Darum sei dem Verfasser gedankt, daß er diese Frage sehr energisch angeschnitten hat. Es sei ihm gedankt, wenn man in Einzelheiten auch verschiedener Ansicht ist. Ich betrete hier einen gefährlichen Boden, denn, da die Zahl der Stimmbildungsmethoden annähernd so groß zu sein pflegt, als die der Lehrer auf diesem Gebiet, diese aber gegen jede entgegengesetzte Meinung eine hochgradige Gereiztheit entwickeln, so muß man in dem engen Rahmen einer Besprechung notwendig sich große Reserve auferlegen. Nicht als ob die veritas nicht auch mir die größere Freundin wäre, aber eine knappe Behauptung gegenüber einer eingehenden, sorgfältig durchdachten Ausführung klingt leicht grob oder verletzend. Ich bin nun mit dem verehrten Verfasser in einigen sehr wichtigen Punkten verschiedener Meinung, die ich hier, wie gesagt, leider nicht eingehend begründen kann, denn sonst würde eine neue Schrift daraus. Außerdem kann man verschiedener Meinung sein und doch zugeben, daß das vorliegende Werk in der Hand eines intelligenten Lehrers Segen stiften kann und wird. Ein solcher muß aber immer vorausgesetzt werden, denn jeder Gesangsunterricht ist in letzter Beziehung immer der Unterricht von Mensch zu Menschen, und ob allzu viele physiologische Untersuchungen dem Gesangsunterricht förderlich, bezweifelt selbst ein M. Mackenzie in seiner hervorragenden Schrift „Singen und Sprechen“. Ich halte es nicht für richtig, dem Gesangsunterricht einen eingehenden Sprechunterricht vorangehen zu lassen. Die Artikulation ist in den meisten Fällen den Kindern viel geläufiger als die Phonation, und gerade um diese handelt es sich. Die Singstimme verlangt aber vor allen Dingen die Ausnutzung von Resonanzräumen, die die Sprechstimme nicht kennt (außer bei Sprachkünstlern). Diese Ausnützung wird nur durch den nach Höhe und Tiefe bestimmbaren Ton ermöglicht. Ferner nimmt mich wunder, daß der Verfasser, der seinen Müller-Brunow wohl gelesen hat, doch den Vokal a zum Ausgangspunkt seiner Vokalübungen macht, der, als der schwerste von allen, der Konzentration des Tones in Stirnhöhle und Nasenrachenraum so erhebliche Schwierigkeiten macht. Nicht minder verwunderlich ist es, daß der Verfasser den Lauten m, n und l für die Konzentrierung des Klanges im Kopfe so wenig Wert beilegt. Erst durch das mühelose Summen dieser Laute lösen sich die überflüssigen Kontraktionen der Halsmuskeln, und der Klang wird mühelos. So halte ich auch für überflüssig, ja direkt bedenklich die genaue Bestimmung der Lage von Zunge, Lippen usw. bei den einzelnen Lauten, während Seite 8 die ausgezeichnete Bemerkung steht: „Darum muß man dahin streben, daß der Ton- und Klangsinn so entwickelt wird, daß er die Prüfung der hervorgebrachten Töne übernehmen kann.“ Das ist vollkommen richtig. Auf die Entwickelung des Tonwillens kommt es an. Dieser wird die einzelnen Organe so einstellen, daß das gewollte Resultat erreicht wird. Eine Schematisierung ist bedenklich, weil eben jeder Mund anders gebaut ist. Und hier liegt ja auch die Schwierigkeit, ja Unmöglichkeit, eine alleinseligmachende Methode aufzustellen, weil der Weg, eine Stimme

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

zu bilden, nicht der Lehrer, sondern die Eigenart des Organs des Schülers anzugeben hat. Was dem einen frommt, kann dem andern zum Schaden gereichen. Daher kommt auch die Schwierigkeit der Tonbildungslehre im Klassenunterricht, da diese Lehre immer nur Einzelunterricht sein kann. Ferner hätte ich gewünscht, daß eine Anzahl Übungen der Erlernung des Zungen-R gewidmet worden wären, das den Schülern besonders unseres Ostens (Schlesien) zum Teil unüberwindliche Schwierigkeiten bereitet.

Gegen den rein musikalischen Teil habe ich keine Einwendungen. Er ist vielleicht etwas zu ausführlich für Ausbildung von Chorstimmen, und es werden vielleicht nicht allzuviel Chorsänger davon Gebrauch machen. Aber immerhin, das Bestreben ist ein durchaus lobliches, und wenn auch nicht in allen ihren Teilen ausgenutzt, so wird diese Chorgesangschule, richtig angewandt, in unseren Sängerkreisen großen Segen stiften. Ein Ziel, aufs innigste zu wünschen. Paul Hielscher

309. **Eduard Walter**: Zwölf Studien für Vortrag und Atemführung. — Neue Solfeggien. Verlag: Heinrichshofen, Magdeburg.

Ist es heutzutage noch zeitgemäß, für die Ausbildung der Stimme Solfeggien zu schreiben? Die Mehrzahl wenigstens der deutschen Gesanglehrer dürfte diese Frage verneinen. Man bedient sich der Solmisationssilben in der Regel nur noch, um das Treffen und Vomblattsingen zu üben; und mit Recht, denn jene Silben enthalten nur einen verschwindend kleinen Teil der Sprachelemente. Graun, Hitzler und andere haben sie durch zweckmäßiger ausgewählte Silben zu ersetzen versucht, aber ohne Erfolg. Der Verfasser der vorliegenden Studien bedient sich der Iffertschen Solmisation, die ihm „als ein unschätzbares technisch-mechanisches Förderungsmittel im Gesangstudium" erscheint. In dieses überschwängliche Lob wird nicht jeder einstimmen. Mit welchem Recht kann man überhaupt f, w, s, m und n als die „günstigsten" Konsonanten bezeichnen? Was für den einen Schüler günstig ist, kann für den andern höchst unzweckmäßig sein. Und in den unerschöpflichen Reichtum der Sprachlaute und ihrer tausendfachen Verschlingungen und Verbindungen einzuführen sind die Iffertschen Silben ebenso ungeeignet wie die alte Solmisation, die wenigstens die Tonhöhe bezeichnete und dadurch allmählich die Treffsicherheit entwickelte. Der Verfasser will ausgesprochenermaßen durch seine Solfeggien auch den Vortrag fördern; dabei dürfte die Verwendung von gänzlich sinn- und bedeutungslosen Silben nur hinderlich sein. Eher eigneten sich seine Studien zum Vokalisieren. Aber obgleich er sich bemüht hat, ihnen einen etwas „modernen" Anstrich zu geben, wird der Lehrer als Vokalisen doch lieber die altbewährten Studienwerke von Concone, Bordogni, Minoja und anderen verwenden, die trotz ihrer saloppen Mache und trotz ihrer der Eigenart entbehrenden Erfindung durch ihre sinnlich reizvolle und natürlich fließende Melodik der Stimme wie auf den Leib geschrieben sind und darin die Arbeiten Walters weit hinter sich lassen. Übrigens läßt sich auch diesen neuen Solfeggien keineswegs ein einwandfreier Satz nachrühmen, und jedenfalls sind sie gänzlich ungeeignet, wie ihr Verfasser will, „zwischen dem Übungs- und dem Opernstudium als Übergang ein verbindendes Glied" herzustellen.

310. **L. Sütterlin**: Die Lehre von der Lautbildung. Verlag: Quelle & Meyer, Leipzig 1908.

Der Verfasser gibt in anregender und klarer Darstellung, an der besonders die feinsinnige Verdeutschung schwieriger Kunstausdrücke zu rühmen ist, ein bis ins kleinste ausgearbeitetes System der Lautbildung. In einer interessanten Einleitung entwirft er in großen Zügen ein Bild von der geschichtlichen Entwicklung der Lautwissenschaft, die sich im 19. Jahrhundert in drei Schulen: eine anatomische, eine akustische und eine experimentalphonetische gliedern lasse. Dann beschreibt er zunächst die menschlichen Sprachwerkzeuge im Zustand der Ruhe: den lufterzeugenden Teil (Lunge), den lauterzeugenden (Kehlkopf) und den schallgestaltenden (Ansatzrohr). Ein weiterer Abschnitt untersucht die Tätigkeit dieser drei Organe, die sich als Atemgebung, Kehlkopfwiderstand und Schallerregung und -verstärkung geltend macht. Dann geht der Verfasser nach längeren Betrachtungen über Begriff, Wesen und Einteilung der Laute zu den Einzellauten über, die er in Öffnungslaute (Vokale) und Hemmungslaute (Konsonanten) einteilt. Die Konsonanten gliedert er nach der Art, wie die Hemmung der Sprechluft im Ansatzrohr bewirkt wird, folgendermaßen: 1. eigentliche Reibelaute (Engengeräusche) mit den Unterarten der Lippen-, Zahn- und Gaumenlaute; 2. Klanggeräuschlaute (r, l, m, n, ng); 3. Verschluß- oder Stoßlaute. Das folgende Kapitel untersucht, in welcher Weise die besprochenen Einzellaute miteinander Verbindungen eingehen können, behandelt das Wesen der Silbe, vergleicht die Silbentrennung in Sprache und Schrift und erläutert die wichtige „Lautangleichung" bei der Erzeugung einer größeren Folge von Lauten. Ein Schlußkapitel ist der „Musteraussprache", d. h. der aus den Mundarten allmählich sich entwickelnden und abschleifenden Einheitsaussprache gewidmet.

Sütterlin behandelt seine Aufgabe ausschließlich vom streng wissenschaftlichen Standpunkt und zergliedert den Aufbau der Sprache, etwa wie ein Anatom die feinsten Verästelungen der Muskeln und Nerven des menschlichen Körpers bloßlegt. Nicht nur die in der lebendigen Sprache praktisch vorkommenden, sondern auch die theoretisch möglichen Laute zieht er in den Kreis seiner Betrachtungen und gewährt natürlich auch der Erforschung der Mundarten einen breiten Spielraum. Daher gehört eigentlich nur ein kleiner Teil seiner Arbeit vor das Forum der „Musik", d. h. einer der Kunst dienenden Zeitschrift. Kunstgesang und Bühnensprache behandeln die Lautbildungsfragen natürlich von einem andern Gesichtspunkt aus als die wissenschaftliche Phonetik. So bekämpft Sütterlin z. B. entschieden die ausschließliche Verwendung des Zungen-R in der kunstmäßig verwendeten Sprache und wendet sich gegen Friedrich Vischer, der, „mehr von Gefühl als vom Verstand geleitet", die Leiden des armen Buchstaben r auf seiner Wanderung durch

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Deutschland beklagt habe (Seite 131). Vergleicht man diese anregende Studie Vischers mit Sütterlins gelehrten Ausführungen, so hat man in hübscher Gegensätzlichkeit ein Bild davon, wie eine artistische Natur, und wie ein kühler, wissenschaftlicher Beobachter sich zu Lautfragen stellen. Vielleicht würde eine genauere Betrachtung der Sprachelemente im Gesange dem Verfasser manches rein Lautliche noch in anderer Beleuchtung gezeigt haben. Der Registerfrage wendet er nur eine ganz flüchtige Beachtung zu und erledigt sie durch Erklärungen einiger Phonetiker, die zum Teil recht dilettantenhaft anmuten (Seite 45). Wenn Sütterlin auf Seite 93 sagt: „bei der Aussprache von apa erzeuge ich nicht bloß die drei abgesetzten Laute a, p und wieder a, sondern die Stimme tönt ja ununterbrochen", so ist das unrichtig; denn der Verschlußlaut p unterbricht doch merkbar den Luft- und Tonstrom. Auch ist es nicht angängig, in dem Worte pst das s als Vokal zu bezeichnen (Seite 97); das Wesen des Vokals als eines „Halls im Resonanzraum" ist hier verkannt. Überhaupt kommt Sütterlin in seinem Bestreben, überall die feinsten Übergänge aufzuspüren, zu Spitzfindigkeiten, wie zu der Behauptung, jeder Vokal könne auch Konsonant sein und umgekehrt (Seite 96f.). Das entspricht jedenfalls nicht seiner eigenen klaren Begriffsbestimmung der Öffnungs- und Hemmungslaute. Aber Anregung zu eigenem Beobachten und Nachdenken gibt sein Buch die Hülle und Fülle. Für eine neue Auflage wären zwei sinnstörende Druckfehler zu tilgen: Seite 97, Zeile 18 von unten ist „Vokale" statt „Konsonanten", auf Seite 110, Zeile 9 von unten „offene" statt „geschlossene" zu lesen.

311. **Martin Seydel**: Grundfragen der Stimmkunde. Für Sänger und Sprecher dargestellt. Verlag: C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig 1909.

Der Verfasser macht in seiner Einleitung einen Unterschied zwischen den Wissenschaften, die die Stimme und ihre Betätigung zu ergründen suchen, wie Phonetik, Physiologie und Völkerpsychologie, und der auf empirischem Wege gewonnenen Stimmtheorie, die er Stimmkunde nennt. Er gliedert sein Lehrgebäude nach den drei Gesichtspunkten der Technik, der Ästhetik und des ethischen Inhalts und sucht für jedes dieser Gebiete eine grundsätzliche Norm aufzustellen. Für die Technik, der der umfangreichste Teil seiner Betrachtungen gewidmet ist, findet er diese Norm in dem „Prinzip des geringsten Kraftverbrauches", d. h. in der Vorschrift, mit dem kleinsten Kraftaufwand das möglichst große Resultat zu erzielen. In klarer und eindringender Darstellung zeigt er die Anwendung dieses Grundsatzes auf die drei Faktoren der Tonbildung: die bewegende Kraft der Atmung, die hemmende Kraft der Kehlkopfmuskulatur und die Resonanzbildung im Ansatzrohr. Bei der Atmung wird das Sparsamkeitsprinzip befolgt, indem man „solange wie möglich mit dem bloßen Rückschlag, dem Zurückfallen der Einatmungsbewegung auszukommen und die aktive Ausatmung auf das mindeste Maß zu beschränken" sucht (S. 16). Für die ökonomische Verwendung der zum Tönen erforderlichen Stimmbandspannung geht der Verfasser von dem beim Anhalten des Atems erfolgenden vollständigen Stimmritzenverschluß aus, dessen allmähliche Lösung und Lockerung bei der Phonation den „sachten" Einsatz des Tones zwanglos herbeiführe und die „Chordalität", den Saitenklang der Stimme, hervorrufe (S. 21ff.). Sehr richtig bemerkt er, „daß nur durch das Ohr und die akustische Phantasie, einschließlich der Suggestivkraft von geeigneten Vorstellungen und Phantasiegefühlen anderer Art, also auf sehr indirektem Wege", die von dem Stimmbildner angestrebten Umänderungen der Kehlfunktionen zu erreichen seien (S. 25). Um die schallverstärkende und -verschönernde Wirkung der Resonanzräume zu ergründen, geht der Verfasser von der Ruhelage des Ansatzrohres aus, die er auf S. 32f. beschreibt; er bezeichnet den auf diese Weise gewonnenen Stimmton, ein offenes ö, als „Naturresonanz" und sieht in dieser die Grundlage für den Aufbau aller Sprachelemente. Wenn er nun zur Auffindung dieser normalen Resonanz den Rat gibt, sich „ganz der Natur zu überlassen" (S. 36), so wird man ihm gern beipflichten. Aber hinter die Behauptung, „daß die Töne am besten gebildet werden können, wenn der Mund, das Ansatzrohr die Stellung wie beim Trinken einnimmt", und daß wir „den Bewegungen des Mundes zur Lautbildung und Stimmfärbung die Tendenz der Nahrungsaufnahme verleihen müssen, wenn sie natürlich verlaufen sollen" (S. 44), wird man wohl ein großes Fragezeichen setzen dürfen. Schon die einfache Erwägung, daß beim Trinken und Essen dem menschlichen Körper etwas einverleibt wird, während Sprechen und Singen Ausatmungsvorgänge sind, die die Luft und damit die Töne aus dem Körper in die Außenwelt dringen lassen, zeigt die Gegensätzlichkeit beider Vorgänge. Ein Befolgen der „Schluckbewegungstendenz" (S. 46) beim Singen wäre sogar verhängnisvoll und würde geradeswegs zum Kehlton führen. Eher noch hat die von alters her beim Gesangunterricht angewandte Praxis, die Kehle wie beim Gähnen einzustellen, eine gewisse Berechtigung. Auch die Auseinandersetzungen Seydels über „indirekte" Bildung einzelner Konsonanten verlassen den sichern Boden wissenschaftlicher Betrachtungsweise und muten durchaus phantastisch an. Und ebenso sind die beiden Schlußabschnitte über die ästhetische und die inhaltliche Seite der Stimmkunde mehr „Bekenntnisse einer schönen Seele" als schwierigen Problemen abgerungene Ergebnisse philosophischer Denkarbeit. Schon die für diese beiden Gebiete aufgestellten Normen „von der ästhetischen Prägnanz" und „von der Ausschöpfung der inhaltlichen Beziehungen" und mehr noch die dazu gegebenen Erläuterungen weisen keineswegs die erfreuliche Klarheit des ersten Abschnitts über die Technik auf. Selbstverständliches und Unverständliches erscheinen hier in seltsamer Weise gemischt.

312. **H. Jung-Janotta**: Das Richard Wagner-Theater in Berlin und die Sängerfrage, mit einem Geleitwort von Gustav Manz. Verlag: F. Harnisch & Co., Berlin.

Über das in großem Stil geplante Wagner-Theater, das schon vor dem Ablauf der Schutzfrist für Wagners Werke in Berlin ins Leben treten soll, ist schon viel Tinte vergossen worden.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Der Verfasser des vorliegenden Heftchens beleuchtet die dem Plan entgegenstehenden Schwierigkeiten und macht Vorschläge zu ihrer Besiegung. Er befürwortet den Bau eines Hauses im Bayreuther Stil, d. h. in amphitheatralischer Form, wobei man allerdings, wie er zugibt, die geplanten 2500 Plätze auf die Hälfte einschränken müßte. Die Frage, wie man dann der finanziellen Schwierigkeiten Herr werden könne, läßt auch er ungelöst, ja, er tritt diesem punctum saliens des ganzen Planes nicht einmal näher. Mit dem Appell an den „Idealismus" der Gründer oder gar des Publikums ist bekanntlich in solchen Fällen wenig getan. Daß das Berliner Publikum „noch gar nicht für die große Oper erzogen" sei (S. 15), ja, daß Berlin kein Opernpublikum habe, ist doch eine sehr anfechtbare Behauptung. Angelo Neumanns Ringaufführungen bei ausverkauften Häusern, desselben kühnen und klugen Unternehmers vor etwa 20 Jahren im Lessingtheater veranstaltete Aufführungen des „Barbier von Bagdad" und der „Cavalleria", die im heißesten Sommer bei sehr hohen Preisen stattfanden, lieferten den Beweis, daß das Berliner Publikum, auch anderen Operndarbietungen als denen des Königlichen Opernhauses lebhaftes Interesse entgegenbringt, wofern nur der rechte Mann die rechten Werke vorführt. Auch das alte Krollsche Theater, das auf die kleineren Börsen zugeschnitten war, hatte zumeist ein zahlreiches und dankbares Publikum. Daß das Schöne und Vollkommene auch teuer ist, daß bedeutende Sänger und ein glänzendes Orchester auch hohe Eintrittspreise zur Bedingung haben, ist eine im sozialen Interesse vielleicht beklagenswerte Tatsache, die sich aber durch kein noch so klug ersonnenes Theaterprojekt wird aus der Welt schaffen lassen, auch nicht durch die von Herrn Jung-Janotta angeregte Gründung einer Richard Wagner-Schule, in der eine Massenzüchtung von Wagnersängern erfolgen soll. Wie wenig eine solche auf einen Meister eingeschworene Stilbildungsschule leistet, beweist am besten Bayreuth, das seinen Bedarf an guten Gesangskräften nicht entfernt aus dem Bestande der Bayreuther Schule decken kann, sondern wie jedes andere Theater tüchtige Künstler ganz einfach daher nimmt, wo es sie kriegen kann. Wer gut singen gelernt hat, kann auch gut Wagner singen, falls sein Organ Kraft genug besitzt, den Stürmen des Wagnerschen Orchesters zu trotzen. Wenn der Verfasser auf Seite 24 behauptet, daß die in der Wagnerschule angewandte Tonbildungslehre auch gute Mozartsänger erziehen würde, so stellt er die Dinge geradezu auf den Kopf. Wie so manche vortreffliche Isolden und Brünnhilden gibt es, die elend scheitern, wenn sie eine Donna Anna oder Beethovens Fidelio singen sollen! Dagegen wird eine Sängerin, die den Schwierigkeiten der Pamina oder der Gräfin Almaviva vollauf gewachsen ist, zweifellos auch eine gute Elsa oder Sieglinde sein. Wir haben bekanntlich viele gute Wagnersänger, aber wenige, die den Mozartstil beherrschen. Darum wäre eine Wagnerschule gänzlich überflüssig. Mozarts hohe Anforderungen an den Ensemblegesang sind ein künstlerisches und ästhetisches Zuchtmittel für die musikalisch meist mangelhaft gebildeten Sänger, während der bei dem späteren Wagner vorwaltende Sologesang leichter das Stimmprotzentum, die Eigenmächtigkeit, das unrhythmische Musizieren der Sänger aufkommen läßt, und der Koloraturgesang, der zum mindesten von hohem instruktiv-musikalischen Wert ist, dabei überhaupt nicht in Frage kommt. Mit den billigen Redensarten von „romanischer Äußerlichkeit und deutscher Innerlichkeit" (Seite 7) ist für die Gesangskunst recht wenig getan. Und wenn der Befürworter des Schriftchens, G. Manz, meint, „daß es sich dabei nicht allein um die technische Beherrschung des Gesangsinstrumentes handle, die als selbstverständliche Vorbedingung vorauszusetzen sei, sondern um noch weit schwierigere Dinge" (Seite 7), so nimmt er eine recht fragwürdige Umwertung der gesangskünstlerischen Werte vor. Leidenschaft, Innerlichkeit, eindringliche Darstellungsgabe finden wir häufig bei unseren deutschen Bühnensängern, aber mit der „selbstverständlichen Vorbedingung" der „technischen Beherrschung" hapert's gewaltig!

Der Schlußteil beschäftigt sich mit dem „Wesen des Pathos und seiner praktischen Anwendung". Hier wimmelt es von so unklaren, nichtssagenden Wendungen und ungereimten Behauptungen, daß es zweifelhaft erscheint, ob der Verfasser sich selbst über das Wesen des Pathos klar geworden ist. Ein Satz wie dieser: „Erkennen wir ein pastoses Organ als vorbildlich an, so wird auch das Pathos zur Quelle alles für die Bildung des menschlichen Stimmorgans nötigen Wissens werden" klingt doch sehr verdächtig. Auf Seite 26 wird behauptet, „daß die großen Wagnersänger sich in ihrem Stimmcharakter sehr ähneln", und weiter heißt es: „Es ist lediglich ein bestimmtes Klanggepräge, welches den Sänger zu einem Wagnersänger qualifiziert." Was soll das bedeuten? Sollen etwa Mime und Siegfried oder gar Erda und der Waldvogel mit demselben Klanggepräge singen? Die Betrachtungen über deutschen und italienischen Gesang sind wie die über das Pathos vollkommen dilettantenhaft und erweisen wie das ganze Heft keineswegs die Berechtigung des Verfassers, in derartigen Fragen das Wort oder gar die Feder zu ergreifen.

Ernst Wolff



Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Aus ausländischen Musikzeitschriften

BULLETIN FRANÇAIS DE LA SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE

(Section de Paris), 1908 No. 8 — 1909 No. 4 (August 1908 — April 1909). — 1908 No. 8: „Deux livres de Romain Rolland“ (zwei Bücher von R. R.) von J. Ecorcheville. (Besprechung der Schriften: „Musiciens d'aujourd'hui“ und „Jean-Christophe à Paris“.) — „Origine de la gamme“ (Der Ursprung der Tonleiter) von M. Gandillot. — „Lettre sur la musique malgache“ (Bericht über die Musik in Madagaskar) von Marius-Ary Leblond. — „Lutherie. L'hygiène du violon. Conseils pratiques sur l'entretien des instruments à archet en vue de leur conservation“ (Geigenbau. Die Hygiene der Geige. Praktische Ratschläge über die Behandlung der Streichinstrumente zum Zwecke ihrer längeren Erhaltung) von Lucien Greilsamer. (Fortsetzung eines schon in Heft VII, 24 von uns angezeigten Aufsatzes; weitere Kapitel stehen in No. 12 und 1909 No. 1, 2, 4.) — „La théorie musicale des civilisations“ (Musikphilosophie und Kulturgeschichte) von Jacques Reboul. (Sehr günstige Besprechung des Werkes „Le livre de l'évolution“ von Ricciotto Canudo.) — „Louis van Waefelghem“ von Ed. Luvay (Nachruf mit Bildbeilage). — No. 9: „La musique espagnole moderne“ (Die moderne spanische Musik) von Henri Collet. (Fortsetzung eines schon in Heft VII, 24 von uns angezeigten Aufsatzes.) — „La correspondance de Richard Wagner avec Minna Wagner“ (Die Briefe Wagners an Minna Wagner) von Henri Lichtenberger. — „Le concours de Rome“ (Die Bewerbung um den Rom-Preis) von Ary-Bréhat. — „L'esthétique musicale scientifique“ (Die wissenschaftliche Musikästhetik) von Paul-Marie Masson. (Ausführliche und günstige Besprechung des Buches „Versuch einer wissenschaftlichen Musikästhetik“ von Charles Lalo.) — No. 10: „Chansons du XVe siècle. Essai de restitution, d'après les monuments, de l'accompagnement instrumental“ (Lieder des 15. Jahrhunderts. Versuch einer Wiederherstellung ihrer instrumentalen Begleitung) von Henri Quittard (mit 3 Seiten Notenbeispielen). — „La tradition“ (Die Tradition) von Wanda Landowska. Die berühmte Interpretin alter Musik wendet sich in dieser Abhandlung, die ihrem Werke „Musique ancienne“ entnommen ist, auch gegen einige der von Jaques-Dalcroze in seinem, auch in der „Musik“, VIII. 2, abgedruckten Aufsatz „Trrrradition“ ausgesprochenen Ansichten. Am Schluß sagt sie: „Es ist allerdings leichter, die Wissenschaft zu verachten, als sie zu erwerben. In den Schriften der ‚Bibliotheks-Ratten‘ steckt oft mehr Pietät und Liebe zur Musik als in dem Feuerwerk, den Übertreibungen und den ekstatischen ‚ritardandi‘ mancher Modevirtuosen“. — „Giovanni Punto. Célèbre corniste (1748—1803)“ (G. P., ein berühmter Hornbläser) von H. Kling. — „Albert Roussel“ von G. Jean-Aubry. — „Festspiele de Bayreuth“ von May de Rudder. — „Musique et musicologie anglaises. II.: Quelques livres“ (Musik und Musikwissenschaft in England; 2. Kapitel: Einige Bücherbesprechungen) von M.-D. Calvocoressi. (Das 1. Kapitel wurde von uns in Heft VII, 24 angezeigt.) — No. 11: „Souvenirs de Clara Schumann“ (Erinnerungen an Cl. Sch.) von Carmen Sylva. (Übersetzung

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

eines Abschnittes aus dem Buch „Mein Penatenwinkel".) — „Frescobaldi et les musiciens de la France et des Pays-Bas" (Frescobaldi und die französischen und niederländischen Musiker) von André Pirro. (Mit 13 Seiten Noten: Madrigal von Arcadelt nebst Übertragung von Frescobaldi.) — „La VII^e Symphonie de Gustav Mahler" von William Ritter. (Mit Mahlers Porträt nach einem Gemälde von Fritz Erler.) — „Poésie et musique" von Louis Thomas. (Mit einigen in den letzten 2 Jahren veröffentlichten französischen Gedichten über Musik, darunter mehreren über Beethoven.) — „Un mémoire sur la trompette marine" (Bericht über die „See-Trompete") von Léon Vallas. (Abdruck einer bisher ungedruckten Abhandlung von J. B. Prin le père über ein altes Musikinstrument, die der Verfasser im Jahre 1742 der Konzert-Akademie in Lyon widmete; nebst einem Vorwort von Léon Vallas.) — „La musique ancienne au concert en 1909" (Alte Musik in Konzerten des Jahres 1909) von J. E[corcheville]. — „Giuseppe Verdi" von Henri Roujon. — „Paul Dupin" von Romain Rolland. (Ausführliche und interessante Beschreibung des Lebens und Schaffens des Komponisten.) — „Deux violistes célèbres" (Zwei berühmte Viola-Spieler) von L. de la Laurencie. (Über Antoine Forqueray, 1672—1745, und seinen Sohn Jean-Baptiste-Antoine Forqueray, 1699 bis 1782; mit sechs Seiten Noten. Fortsetzung in No. 1 des Jahrg. 1909.) — „Une notation nouvelle" (Eine neue Notenschrift) von Jean Hautstont. — „Le mariage, par Moussorgsky" (Moussorgsky's „Heirat") von M.-D. Calvocoressi. — „A propos de l'anniversaire de Bizet" (Zum Geburtstage Bizet's) von G. Allix. — „Maurice Bagès; Georges Marty" von E. M.; „Paul Taffanel" von E. M. (kurze Nachrufe). — 1909 No. 1: „Lettres inédites d'Emmanuel Chabrier" (Unveröffentlichte Briefe von E. Ch. Fortsetzung in No. 2). — „Pierre de Courcelles: Le cantique des cantiques mis en vers français 1564" (Das Hohelied, in französische Verse übertragen von Pierre de Courcelles, 1564) mit Vorrede von Ad. Van Bever. (Vollständiger Abdruck des genannten Buches, das am Anfang jedes der acht Kapitel auch einige Noten enthält.) — No. 2.: „Le Rythme" (Der Rhythmus) von Emile Stiévenard. (Aus dem Werke „La théorie de la musique"; mit Notenbeispielen. Fortsetzung in No. 3.) — „Ch. Valentin Alkan aîné. Étude psychomusicale" (Ch. V. Alkan der Ältere. Ein Beitrag zur Psychologie des Musikers) von A. de Bertha. — „Les idées d'Edgar Poe sur la musique" (Edgar Poe's Anschauungen über die Musik) von M.-D. Calvocoressi. — „La première édition des messes de Du Mont" (Die erste Ausgabe der Messen Du Mont's) von Henri Quittard. (Besprechung des in der Stadtbibliothek von Tours liegenden Buches „Cinq messes ... par H. Du Mont", Paris, Ballard, 1669.) — „Ernest Reyer" von Henri de Curzon. — No. 3: „Sur l'orchestration" (Über die Instrumentation) von Richard Strauß. (Einleitung der französischen Ausgabe von Strauß' Bearbeitung der Instrumentations-Lehre von Berlioz.) — „Quatuor à cordes" (Über das Streichquartett) von Vincent d'Indy. (Rede in dem ersten historischen Konzert des Quartetts N. Lejeune.) — „La jeunesse de Lully (1632—1662)" (Die Jugend Lully's) von Henry Prunières, Lionel de la Laurencie. (Fortsetzung in No. 4.) — „Claude Debussy et la musique française moderne en Angleterre (1907—1908)" (Claude Debussy und die moderne französische Musik in England) von G. Jean-Aubry. — „Années de jeunesse. Un recueil inédit de Modeste Moussorgski" („Jahre der Jugend". Eine Sammlung unveröffentlichter Kompositionen von Moussorgski) von Louis Laloy. (Beschreibung eines Manuskriptbuches von M. aus den Jahren 1858—1866.) — „La saison à Monte-Carlo" von Henri de Curzon. — No. 4: „Étude de musique orientale" (Studie über

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

orientalische Musik) von P.-J. Thibaut. — „Sermon wagnérien prononcé en l'Église de la mission hollandaise à Saint-Pétersbourg" (Eine Wagnersche Predigt, gehalten in der holländischen Missionskirche in Sankt Petersburg) von J. E. — „Chopiniana" von Gaston Knosp (mit dem Faksimile einer Seite eines Briefes von Chopin).

LE COURRIER MUSICAL (Paris) 1908 No. 15 — 1909 No. 8 (1. August 1908 — 15. April 1909). — 1908 No. 15/16: „La sonate classique avant Beethoven" (Die klassische Sonate vor Beethoven) von J. Loisel. (Fortsetzung in No. 17—20, 22 und 23.) — „Le poète autrichien Castelli et Beethoven" (Der österreichische Dichter Castelli und Beethoven) von H. Kling. — No. 17/18: „La mélodie chez Haydn" (Die Melodie bei Haydn) von Michel Brenet. — „Le premier glaive, drame de L. Népoty, musique de Henri Rabaud" (Das erste Schwert, Drama von L. Népoty, Musik von Henri Rabaud) von Raoul Davray. — „Siegfried en ‚plein air' à Cauterets" (Die Aufführung des „Siegfried" unter freiem Himmel in Cauterets) von P. Jedlinski. — „Compte rendu du premier concert donné à Paris par Richard Wagner en 1860" (Bericht über das erste Konzert Richard Wagners in Paris im Jahre 1860) von Scudo. (Auszug aus dem 1. Bande des Werkes „L'année musicale", Paris 1860.) — No. 19: „Sarasate" (kurzer Nachruf, mit Bild). — „L'instruction musicale. Progrès réalisés — Améliorations possibles" (Der Musikunterricht: erreichte Erfolge und mögliche weitere Verbesserungen) von M. Daubresse. — „Un ‚wagnérien' à Paris en 1857" (Ein „Wagnerianer" in Paris im Jahre 1857). (Abdruck eines in der „L'Illustration" von 1857 erschienenen offenen Briefes von Valleyres. In der Einleitung sagt die Redaktion, daß Valleyres in den Schriften über Wagner nicht erwähnt werde.) — „Richard Wagner à Lucerne et à Triebschen" von H. Kling. — „L'Allemagne piétiste et l'œuvre de Bach" (Der deutsche Pietismus und die Werke Bachs) von F. und P. Aussert. — „Gabriel Fabre" von L. Thomas. — „La VII^{e} symphonie de Gustav Mahler" von William Ritter. — „Le musicien-poète Richard Wagner" von Albert Cozanet (Jean d'Udine). (Ausführliche Besprechung des neuen Buches von Lionel Dauriac.) — „Réflexions sur la musique et le poème du ‚Crépuscule des Dieux'" (Betrachtungen über die Musik und den Text der „Götterdämmerung") von P. Jedlinski. — „Le ‚Crépuscule des Dieux' à l'Opéra" (Die „Götterdämmerung" in der Pariser Oper) von Victor Debay. (Ausführliche Besprechung des Werkes, nicht nur der Aufführung.) — No. 22: „Wagner vu d'ici" (Wagner vom französischen Standpunkt aus betrachtet) von Camille Mauclair. — No. 23: „Destouches et son opéra ‚Issé'" (Destouches [1672—1749] und seine Oper „Issé") von Michel Brenet. — „Paul Taffanel" von D. R. (Kurzer Nachruf.) — No. 24: „Georges Bizet d'après sa correspondance" (Georges Bizet nach seinen Briefen) von Henry Gauthiers-Villars. — 1909 No. 1: „L'immortelle bien-aimée de Beethoven" (Die „unsterbliche Geliebte" Beethovens) von Michel Brenet. (Hauptsächlich über die Gräfin Therese Brunswick.) — „Les beaux-arts et le parlement" (Die schönen Künste und das Parlament) von Pierre Lalo. — „L'esthétique allemande" (Die deutsche Ästhetik) von Paul de Stœcklin. — „A propos d'un centenaire. La Maison Pleyel" (Zur Hundertjahrfeier des Hauses Pleyel) von Georges Doria. — „F. A. Gevaert" (kurzer Nachruf, mit Bild). — No. 2: „L'art pour le peuple" (Die Kunst für das Volk) von Paul de Stœcklin. — „Monna Vanna, drame de Mæterlinck, musique de Henry Février" („Monna Vanna" von Maeterlinck mit Musik von Février) von Victor Debay. — No. 3: „Ernest Reyer" von Adolphe Jullien. — „La musique et le geste" (Musik und Mimik) von Jean d'Udine.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

(Fortsetzung in No. 4.) — „Felix Mendelssohn Bartholdy. A propos du centenaire de sa naissance“ („Zum 100. Geburtstage Felix Mendelssohn Bartholdys) von Paul de Stœcklin. — „La musique des Trouvères et des Troubadours“ (Die Musik der nordfranzösischen und der provencalischen Minnesänger) von Pierre Aubry. (Schlußkapitel des Werkes „Trouvères et Troubadours“.) — No. 5: „Bach, Mendelssohn et la Passion selon Saint Mathieu“ von Michel Brenet. — „A propos de Paul Dupin“ von Paul de Stœcklin. — „Elektra de Richard Strauß“ von Pierre Lalo. (Aus dem „Temps“.) — No. 6: „Réflexions sur un bon livre“ (Betrachtungen über ein gutes Buch) von Camille Mauclair. (Über das Buch „Musique ancienne: style, interprétation, instruments, artistes“ von Wanda Landowska.) — „L'avenir de la musique de chambre“ (Die Zukunft der Kammermusik) von P. Landormy. — No. 7: „'Chand d'Musique“ (Musik-Schacher) von Paul de Stœcklin. (Über das Verhalten Richard Strauß' gegen Mariotte. Vgl. die Notiz in der „Tageschronik“ dieses Heftes.) — „Beethoven à l'Odéon“ von Victor Debay. (Über das Beethovendrama von René Fauchois.) — „Gabriel Fauré“ von Paul de Stœcklin. (Interessanter kleiner Aufsatz über die Kunst Fauré's, veröffentlicht gelegentlich seiner Ernennung zum Mitglied des Institut de France.) — No. 8: „La musique considérée comme stimulant énergétique“ (Die Musik als Stimulans der Lebenskraft) von M. Daubresse. — „Augusto Mochado“ von E. F. (Kurzer Aufsatz über den portugiesischen Komponisten, mit Bild.)

LA VIE MUSICALE (Lausanne), 1909 No. 8—20 (vom 1. Januar—15. August). — No. 8: „Peter Cornelius à Weimar“ von May de Rüdder. — „A travers la littérature musicale“ (Streifzug durch die Musikliteratur) von Georges Humbert. (Über einige neuere musiktheoretische Werke und einige Musiker-Biographieen.) — „A propos de Gustave Mahler“ von William Ritter. (Ausführlicher Brief an den Herausgeber der Zeitschrift: Georges Humbert.) — No. 10: „Felix Mendelssohn-Bartholdy et son voyage en Suisse“ (F. M.-B. und seine Reise in der Schweiz) von Georges Humbert. — „Mendelssohn et Schumann“ von May de Rüdder. — „Les ancêtres de piano“ (Die Vorläufer des Klaviers) von Georges Becker. — „Paul Dupin“ von Romain Rolland. (Zuerst im Bulletin de la S. I. M. erschienen. Fortsetzung in Heft 13.) — No. 13: „Elektra de Richard Strauß“ von Pierre Lalo. (Aus dem „Temps“ abgedruckt.) — No. 14: „Antoine Stradivarius“ von Frank Choisy. — „La Veillée. Suite de Emile Jaques-Dalcroze“. — No. 15: „Programmes et public“ (Die Programme und das Publikum) von Ed. Platzhoff-Lejeune. (Über die Notwendigkeit, die Konzertprogramme nach künstlerischen Prinzipien und ohne zu große Rücksicht auf die Wünsche des Publikums zusammenzustellen.) — No. 16: „Othmar Schoeck“ von Rodolphe Jung. — „Hugo de Senger et la fête des vignerons“ (Hugo de Senger und „Das Winzerfest“) von Gustave Doret. (Mitteilungen über die Entstehung und die erste Aufführung des Werkes „Das Winzerfest“ von Hugo de Senger.) — No. 17: „Pour l'art“ (Für die Kunst) von J. Joachim Nin. (Auszug aus einer an die ausübenden Musiker gerichteten Broschüre des Violinisten Nin über Reinheit der Kunstpflege.) — „Télépathie musicale. Électre et Cassandra“ von Ludwig Hartmann. (Gegen die Schrift Tebaldini's, in der Richard Strauß vorgeworfen wird, Stellen aus Gnecchi's Oper „Kassandra“ entlehnt zu haben.) — No. 18: „A propos du centenaire de la mort de Joseph Haydn“ (Zum 100. Todestage J. H.'s). — No. 19: „La X^me réunion de l'Association des musiciens suisses“ (Das 10. schweizerische Tonkünstlerfest) von Georges Humbert. — No. 20: „Théâtre de Musique“ (Über das Operntheater in der französischen Schweiz) von René Morax.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

LA FÉDÉRATION ARTISTIQUE (Brüssel) vom 20. September 1908 — 15. August 1909. — Die Zeitschrift enthält zahlreiche Aufsätze über bildende Kunst, Dichtkunst usw., sowie Konzertberichte und die folgenden längeren Aufsätze über Musik: No. 50: „Richard Wagner à Lucerne et à Triebschen" von H. Kling. — No. 51: „Une révolution en musique" (Eine Revolution in der Musik) von Jules Telliers. (Über Raoul Gunsbourg's Werk „Le vieil aigle".) — No. 7: „Pie X et la musique sacrée" (Pius X. und die geistliche Musik) von E. Tinel (Schluß in No. 8). — No. 10: „Les imitateurs de Claude Debussy" (Die Nachahmer Claude Debussy's) von O. M. — No. 12: „Wagnérophobie" (Abneigung gegen Wagner) (Auszug aus Leo Tolstoi's Schrift „Über die Kunst".) — No. 13: „Gevaert" (kurze Todesanzeige). — No. 15: „Edgard Tinel" von V. — „Ariane et Barbe-Bleue" (Auszüge aus zahlreichen Aufsätzen über die Aufführung dieses Werkes von Maeterlinck und Dukas). — No. 17: „A propos du centenaire de Mendelssohn" (Zum 100. Geburtstage Mendelssohns) von Dwelshauvers. — No. 24: „Georges Sporck" von Dwelshauvers. (Ausführlicher Aufsatz über das Leben und Schaffen des Komponisten.) — No. 30: „L'amour dans l'œuvre de Wagner" (Die Liebe in den Werken Wagners) von Armand du Plessy. (Fortsetzung in No. 32—34.) — No. 32: „La Nouvelle Société Bach" von Dwelshauvers. — No. 38: „Bibliographie du Baron Gevaert". (Eine vollständige Liste der Kompositionen und der Schriften Gevaert's, entnommen einem Werke von Fr. Dufour.) — No. 45: „La forme musicale, embryon de sonate, adopté par Jean-Noël Hamal dans son opus 1, doit-elle être considérée comme antériorité aux ‚Sonate a tre' de Stamitz?" (War die sonatenähnliche Form in op. 1 von Jean Noel Hamal [1709—1778] eine Vorläuferin der Stamitzschen Sonate a tre?) von Dwelshauvers. — No. 46: „Programme des recherches à faire dans des fonds musicaux de la province de Liège" (Über die Erforschung der musikalischen Schätze der Provinz Lüttich) von Dwelshauvers.

MONTHLY MUSICAL RECORD (London), August 1908 — August 1909. — August-Heft 1908: „The sons of J. S. Bach: Carl Philipp Emanuel Bach" (Die Söhne J. S. Bachs: C. P. E. Bach) von Fr. Niecks. (Schluß im September-Heft.) — „Milton and music" von Edward J. Dent. — „Rimsky-Korsakow. Personal reminiscences" (R.-K. Persönliche Erinnerungen) von Rosa Newmarch. — „Composers as critics" (Komponisten als Kritiker) von Arthur Hervey. (Über Schumann, Berlioz, Adam, Offenbach, Reyer, Bizet, Saint-Saëns und einige junge französische Komponisten als Musikschriftsteller.) — September-Heft: „The province of the cantata" (Das Wirkungsgebiet der Kantate) von John Francis Barnett. — „Anton Rubinstein" von Adolph Schloesser. (Interessante Erinnerungen.) — „Teaching the notes" (Das Lehren der Notenschrift) von W. H. Mc. Cormick. — Oktober-Heft: „Reminiscences or coincidences" (Nachahmung oder Zusammentreffen) von Fr. Niecks. — „Impending alteration of copyright law by order in council" (Die bevorstehende Änderung des Nachdrucksgesetzes durch Kabinettsverfügung). Der Aufsatz besteht aus einem von J. Spencer Curwen an die Mitglieder des Parlaments gerichteten Rundschreiben gegen die Verlängerung der gesetzlichen Schutzfrist für Bücher und Musikalien und einer zustimmenden Nachschrift von dem Herausgeber: J. S. S. — „Pablo Sarasate" (kurzer Nachruf). — „On singing in unison in church" (Über den einstimmigen Gesang in der Kirche) von C. — November-Heft: „Folk-song and art-song" (Volksgesang und Kunstgesang) von Fr. Niecks. — „Muzio Clementi and his relations with C. Chr. Haertel of Leipzig, as shown by letters of Clementi" (Muzio Clementi und seine Beziehungen zu Härtel, nach

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Briefen Clementi's) von Max Unger. (Schluß im Dezember-Heft.) — „The present position of Mendelssohns music" (Die Stellung der Gegenwart zu Mendelssohns Musik) von Frederik Kitchener. — „Ibsen and music". — Dezember-Heft: „The interpretations of the classics by virtuosi" (Der Vortrag klassischer Werke durch Virtuosen) von Frederick Niecks. — „In the Forecourts of Instrumentation" (In der Vorhalle der Instrumentationsschule) von Ebenezer Prout. (Über ein französisches Werk von Em. Ergo.) — „John Milton" von J. S. S. — „Rimsky-Korsakow's last opera: ‚Zolotoi petoushok'" (Rimsky-Korssakow's letztes Werk: „Der goldene Hahn") von Ellen von Tideboehl. — Januar-Heft 1909: „The year 1908". — „André Pirro's ‚L'esthétique de Jean-Sebastien Bach'" von Ebenezer Prout. (Fortsetzung im Februar- und März-Heft.) — „Liszt and Brahms" von Herbert Antcliffe. — „Handels trumpeter" von James A. Browne. (Über das Trompetenspiel zur Zeit Händels und über die Trompetenspieler John Shore, † 1752, und Valentine Snow, † 1770.) — „Aged musicians" (Bejahrte Musiker). (Über Musiker, die in den Jahren 1900 und 1901 gestorben sind.) — Februar-Heft: „Felix Mendelssohn-Bartholdy." — „Giuseppe Verdi" von Frederick Niecks. (Fortsetzung im Märzheft.) — „The songs of Hugo Wolf" (Die Lieder von Hugo Wolf) von J. S. S. — „Two distinguished musicians: François-Auguste Gevaert, Louis-Etienne-Ernest Reyer" (Zwei angesehene Musiker: Gevaert und Reyer). (Kurze Nachrufe.) — „The art of ornamentation" (Die Kunst der Verzierung) von J. S. S. (Über den 1. Band von Hugo Goldschmidts „Lehre von der vokalen Ornamentik".) — „The characteristics of english melody" (Über den Charakter der englischen Melodie) von C. — „The oldest concert room in London" (Der älteste Konzertsaal in London) von Bertha Harrison. (Über das 1737—8 errichtete Fortuna Play-house in der Brewerstreet 41, in dem auch Mozart spielte.) — April-Heft: „A few desirable reforms in musical nomenclature" (Einige wünschenswerte Änderungen der musikalischen Fachausdrücke) von Ebenezer Prout. — „Centenary of Haydn's death. Brief biography" (Zu Haydns 100. Todestage. Eine kurze Biographie) von C. Egerton Lowe. — „Librettists and composers" (Textbuchdichter und Komponisten) von J. S. S. (Hauptsächlich über Metastasio.) — „‚Bad' music" („Schlechte" Musik) von C. — „Fugitive notes on old operas" (Flüchtige Bemerkungen über alte Opern) von James A. Browne. — Mai-Heft: „Shakespeare". (Über Opern, deren Texte nach Shakespeare'schen Werken bearbeitet sind.) — „Robert Franz" von Frederick Niecks. (Hauptsächlich über Franz' Bearbeitungen von Werken Bachs und Händels; mit zwei Briefen aus dem Jahre 1885 von Franz an den Verfasser.) — „On singing songs in English" (Über die englische Art zu singen) von C. (Hauptsächlich über die undeutliche Aussprache englischer Sänger.) — „Operatic boys" (Knabenrollen in Opern) von D. C. Parker. — „Beethoven's pianoforte sonatas. A short concise analysis" (B.'s Klaviersonaten. Eine kurze Analyse) von C. Egerton Lowe. — „The cuckoo's cale" (Der Kuckucksruf) von E. M. Trevenen Dawson. — Juni-Heft: „Modern conducting" (Moderne Dirigierkunst) von Frederick Niecks. — „Beethoven's letters" (B.'s Briefe) von Ebenezer Prout. (Ausführliche Besprechung der englischen Übersetzung der Kalischer'schen Briefsammlung. Fortsetzung im Juli-Heft.) — „The Tebaldini Pamphlet" (Die Broschüre von Tebaldini) von J. S. S. (Über eine Schrift von Tebaldini, in der dieser nachweisen will, daß Richard Strauß Stellen aus Gnecchi's Oper „Cassandra" [erste Aufführung 1906 in Turin] in die „Elektra" hinübergenommen habe.) — „Some notes on Haydn" (Einige Bemerkungen über Haydn) von Bertha Harrison. — „A word for the despised" (Ein Wort für die Geringgeschätzten) von James A. Browne. (Über Henry Bowley

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Bishop und Jacques Offenbach.) — Juli-Heft: „The scores of the future“ (Die Partitur schrift der Zukunft) von Frederick Niecks. — „The Haydn Centenary at Vienna“ (Die Haydnfeier in Wien) von Edward J. Dent. — „Mozart's ‚Magic flute‘“ (M.'s „Zauberflöte“) von J. S. S. — „Hogarth and music“ von James A. Browne.

LE MÉNESTREL (Paris), 1908 No. 30 — 1909 No. 24. — 1908 No. 30: „Soixante ans de la vie de Gluck (1714—1774)“ (Sechszig Jahre aus dem Leben Glucks) von Julien Tiersot. (Fortsetzung in den Nummern 31—52 und 1909, No. 1—13. Den Anfang des Aufsatzes haben wir in Heft VII, 24 angezeigt.) — „La distribution des prix au Conservatoire“ (Die Verteilung der Preise im Konservatorium) von Arthur Pougin. — „Une famille de grands luthiers italiens: Les Guarnerius“ (Eine Familie großer Geigenbauer in Italien: Die Guarnerius) von Arthur Pougin. (Die ersten Kapitel dieser Aufsatzserie haben wir in Heft VII, 24 angezeigt; die weiteren Kapitel haben die folgenden Überschriften: „Pierre I. Guarnerius“ [No. 30]; „Josef I. Guarnerius“, „Pierre II. Guarnerius“ [No. 31]; „Joseph Guarnerius de Gesu, 1.: La vie de J. G.“ [Das Leben J. G.'] [No. 32 und 33], 2.: „L'art de J. G.“ [Die Kunst J. G.'] [No. 34—36], 3.: „Les instruments de J. G.“ [No. 38, 40, 43, 45].) — No. 31: „Nos impressions de saison sur la musique plus ou moins ‚vocale‘“ (Unsere in dieser Saison empfangenen Eindrücke von mehr oder weniger „vokaler‘“ Musik) von Raymond Bouyer. — No. 32: „Molière à Pézénas“ von Arthur Pougin. — No. 33: „Nos impressions d'actualité sur les musiques militaires“ (Meine gegenwärtigen Eindrücke von der Militärmusik) von Raymond Bouyer. — No. 34: „‚Don Juan‘ de Mozart et E. T. A. Hoffmann“ von Amédée Boutarel. — „La musique de la lumière“ (Über Klarheit in der Musik) von Raymond Bouyer. (Über malende Musik u. a. Fortsetzung in No. 37.) — No. 39: „Sarasate“ von Arthur Pougin. — „Encore un signe des temps“ (Noch ein Zeichen der Zeit) von Raymond Bouyer. (Über die Aufführung Beethoven'scher, Wagner'scher und anderer klassischer Werke in den Gartenlokalen und Cafés in Paris.) — No. 43: „Après la répétition générale du ‚crépuscule des dieux‘“ (Nach der Hauptprobe der „Götterdämmerung“) von Arthur Pougin. — No. 47: „Deux lettres inconnues de Rameau“ (Zwei unbekannte Briefe Rameau's [an Padre Martini]) von Arthur Pougin. — No. 48: „L'histoire de la musique et l'avènement tardif de l'érudition musicale“ (Über die Musikgeschichte und die Ursache der späten Entwickelung der Musikwissenschaft) von Raymond Bouyer. — No. 49: „De l'interprétation nouvelle de vieux maîtres et particulièrement de Bach“ (Die neue Auffassung der Musik alter Meister, insbesondere der Bachs) von Raymond Bouyer. — No. 51: „La vogue de Bach, depuis la découverte de sa puissance expressive“ (Die hohe Schätzung Bachs seit der Entdeckung seiner Kraft des Ausdrucks) von Raymond Bouyer. — „Un opéra de Marionnettes en 1676. La troupe royale des Pygmées“ (Eine Marionetten-Oper im Jahre 1676. Die Königliche Zwergtruppe) von Arthur Pougin. (Über La Grille's Marionettentheater, das von 1677 an unter dem Namen „Théâtre des Bamboches“ bekannt war. Fortsetzung im Jahrgang 1909, No. 2 u. 3.) — 1909 No. 1: „François Auguste Gevaert“ von Arthur Pougin. — „Bilan musical de 1908“ (Überblick über das Jahr 1908) von A. P. — No. 4: „Ernest Reyer“ von Arthur Pougin. — No. 6: „La section de composition musicale de l'Académie des Beaux-Arts. A propos de la mort de Ernest Reyer“ (Die Abteilung für musikalische Kompositon in der Akademie der schönen Künste. Zum Tode Ernest Reyers) von A. P. (Enthält kurze Mitteilungen über die Organisation des Instituts und eine Liste der Mitglieder der Abteilung für musikalische Komposition seit der Gründung im Jahre 1795.) — No. 7: „L'expression chez Bach et l'interprétation

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

conséquente" (Der Ausdruck bei Bach und der richtige Vortrag Bach'scher Werke) von Arthur Pougin. (Eine Fortsetzung des in No. 51 stehenden Aufsatzes.) — No. 8: „La mise en scène à l'Opéra en 1766" (Die Inscenierung in der Pariser Oper im Jahre 1766) von Arthur Pougin. (Über die Versuche des Musikschriftstellers Laujon [geb. 1727], die Inszenierungskunst zu reformieren.) — No. 9: „L'interprète passe et l'œuvre reste" (Der Künstler vergeht, aber das Werk bleibt) von Raymond Bouyer. (Ein Nachruf auf Clotilde Kleeberg.) — No. 12: „La jeunesse des vieux maîtres et l'utilité des virtuoses" (Das Wiederauferstehen der alten Meister und die Verdienste der Virtuosen) von Raymond Bouyer. — „Petite histoire de ‚Cosi fan tutte', opéra de Mozart" (Kurze Geschichte der Mozartschen Oper „Cosi fan tutte") von Arthur Pougin. — No. 13: „De l'utilité des virtuoses" (Die Verdienste der Virtuosen um die Musikpflege) von Raymond Bouyer. — No. 14: „Le premier portrait de Berlioz" (Das erste Porträt Berlioz') von Julien Tiersot. (Mit Abbildung des vor einiger Zeit im Pariser Konservatorium aufgehängten Porträts Berlioz' von Dubufe aus dem Jahre 1830, das sehr unähnlich zu sein scheint, und von drei Porträts aus dem Jahre 1831, die mit den Photographieen mehr übereinstimmen. Fortsetzung des Aufsatzes in No. 15.) — No. 15: „Du virtuose á l'interprète — et Beethoven inconnu" (Vom Virtuosen zum nachschaffenden Künstler und über den unbekannten Beethoven) von Raymond Bouyer. — No. 16: „Un mercenaire de son âme avant le docteur Faust" (Ein Verkäufer seiner Seele vor Dr. Faust) von Amédée Boutarel. (Über das Drama „Theophilus" von Hroswitha von Gandersheim; mit deren Bildnis. Fortsetzung in No. 17—19.) — No. 20: „Bacchus dans la mythologie et dans l'opéra de Massenet" (Bacchus in der Mythologie und in der Oper Massenet's) von Amédée Boutarel. (Fortsetzung in No. 21—32.)

WEEKBLAD VOOR MUZIEK (Amsterdam), 1909 No. 1—33. — No. 1: Uiterlijke Verschijnselen bij (an na) Zangonderwijs" (Äußere Erscheinungen bei und nach dem Gesangsunterricht) von A. D. Loman jr. — „Baron Gevaert" von Bernard ten Cate. (Kurzer Nachruf.) — No. 3: „Van weinig gespeelde werken. III.: Klavierconcert (Manuskript) von C. D. Oberstadt" von Piet de Waardt. — No. 4: „Beethoven" von Fr. A. Beunke. (Eine Charakterzeichnung nach dem Buche „Beethovens unsterbliche Geliebte" von La Mara: Fortsetzung in No. 5, 7, 8, 10.) — „Ernst Reyer". (Kurzer Nachruf.) — No. 5: „Bettina von Arnim" von Fr. A. Beunke. — No. 6: „Twee Quartetten en een Sonate voor Viool en Piano von Anna Lambrechts-Vos en het Triester Strijkkwartet-Ensemble" von H[ugo] N[olthenius]. — „Alice Guszalewicz" von Leo van Riel. (Mit Bild.) — „Monna Vanna" von Bernard ten Cate. (Über die Oper von Février.) — No. 8: „Clotilde Kleeberg". (Kurzer Nachruf; mit Porträt.) — No. 9: „Elektra" von C. v. O. — No. 10: „Kathleen Parlow" von Henri van der Mandere. — No. 12: „Suriname's Muziek en zang" (Musik und Gesang in Surinam) von Dario Saavedra. — „Mr. A. J. M. Bake" (ein Nachruf) von H[ugo] N[olthenius]. — No. 13: „Die Uitvoering van ‚La Damnation de Faust' door ‚Toonkunst'" (Die Aufführung der „Damnation de Faust" durch die „Toonkunst") von H[ugo] N[olthenius]. — No. 14: „J. Pz. Sweelinck en ‚Die Geschöpfe des Prometheus' van Beethoven met nog iets over het Bloemendaalsche Beethovenhuis". (J. P. Sweelinck und „Die Geschöpfe des Prometheus" von Beethoven, sowie einiges über das Beethovenhaus in Bloemendaal) von H[ugo] N[olthenius]. — „Frédéric Lamond" von H[ugo] N[olthenius]. (Zu Lamond's Auftreten in Utrecht am 25. März 1909). — No. 15: „Die Uitvoering van Bachs ‚Matthäus-Passion' am 4. April 1909 in Amsterdam" (Die Aufführung von Bachs

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

„Matthäus-Passion") von H[ugo] N[olthenius]. — „De Negende" (Die Neunte) von W. J. Corver. (Über Beethovens Neunte Symphonie.) — „Cornelis de Wolff" von H. Bos. (Nachruf; eine kurze Lebensbeschreibung steht in No. 16.) — No. 16: „Het Beethovenhuis van Hutschenruyther" (Das Beethovenhaus von Hutschenreuther). Eine von Dan. de Lange eingesandte Entgegnung auf den Aufsatz in No. 14 und eine Erwiderung von Hugo Nolthenius. — No. 17 u. 18: „Jedem das Seine" von Em. Ergo. (Der Aufsatz handelt von Lussy und Jaques-Dalcroze; er knüpft an einen im Jahrgang 1908 erschienenen Aufsatz an.) — No. 19: „Einfluß der Musik auf Bildung und Sitten" von Dario Saavedra. (Deutscher Aufsatz; Fortsetzung in No. 20—22.) — „Julius Hey"; „Heinrich Conried" (kurze Nachrufe). — No. 20: „Leander Schlegel" von Hugo Nolthenius. (Handelt hauptsächlich über einen von Max Kalbeck im „Neuen Wiener Tagblatt" vom 23. April 1909 veröffentlichten Aufsatz über den holländischen Komponisten.) — „Venetie en de ziel van Wagner" (Venedig und die Seele Wagners), Rede von Gualtiero Petrucci bei der Einweihung des Wagner-Denkmals in Venedig. (Fortsetzung in No. 22 und 27.) — No. 23: „De muziek in het drama" (Die Musik im Drama) von Marie Berdenis van Berlekom. (Über das Werk: „De Grondslagen eener nieuwe poezie" von C. G. Adama van Scheltema.) — No. 24: „De zomeruitvœring te naarden" von H[ugo] N[olthenius]. — „Nog iets omtrent de gebogen klaviatuur van Frederic Clutsam" (Noch etwas über die Strahlen-Klaviatur von Friedrich Clutsam). — No. 25: „De orchest partituur der Negende en de partituur-uitgaven van Eulenburg" (Die Partitur der neunten Symphonie von Beethoven und die Eulenburgschen Partitur-Ausgaben) von W. J. Corver. — „De 45ste Samenkomst van de ‚Allgemeine Duitsche Muziekvereeniging' in Stuttgart" (Das 45. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Stuttgart) von Brönnle. — No. 26: „Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst" (Bericht über die Versammlung der „Gesellschaft zur Förderung der Tonkunst"). — „De Bibliotheek van de Matschappij tot Bevordering der Toonkunst". — No. 28: „‚Ivan le Terrible', gedicht van Mei, muziek van Rimsky-Korsakow" (Übersetzung eines der Zeitschrift „La musique russe" entnommenen Aufsatzes über Rimsky-Korssakow's Oper „Iwan der Schreckliche"). — „Eerste Nederlandsche Wedstrijd voor gemengde Zangvereenigingen" (Erster Niederländischer Wettstreit gemischter Chöre) von J. Godefroy. — No. 29: „La ‚season' russe à Paris" (Die Aufführungen russischer Musik in Paris in dieser Saison) von Henry Gauthier-Villars. (Französischer Aufsatz.) — „Het Karakteristike der Toonaarden" (Die Charakteristik der Tonarten) von H[ugo] N[olthenius]. Fortsetzung in No. 30—32.) — No. 38: „Iets over de Pythagorische Stemming tœgepast op pianos en orgels" (Etwas über die Pythagoräische Stimmung, angewandt auf Klavier und Orgel) von P. Wichers Wierdsma. (Fortsetzung folgt.)

HUDEBNI REVUE (Prag), 1908 No. 9 und 10. — No. 9: „Na rozhraní dvou period divadelnich" (An der Grenze zweier Zeitalter) von Fr. Ad. Šubert. (Über die vor 25 Jahren erfolgte Eröffnung des Prager Nationaltheaters.) — „Po čtyřiceti peti létech" (Nach 45 Jahren) von Otokar Nebuška. — „Karel Kovařovic" von Karel Hoffmeister. — „Eva" von J. B. Foerster. (Eine Analyse der Oper „Eva" durch den Komponisten. Mit Bild und Faksimile.) — „Mily Aleksejević Balákirew" von Boleslaw Kalensky. — No. 10: „Otokar Ostrčil: Kunalovi oči" von Otakar Zich. (Eine Analyse der Oper Ostrčil's.) — „Cesky vokalni stil a capella v 16. století" (Der a cappella-Stil in Böhmen im 16. Jahrhundert) von Richard Veselý.

Magnus Schwantje

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Um auch dem Bilderteil des vorliegenden Sonderheftes Einheitlichkeit zu wahren, bieten wir unseren Lesern neun Porträts hervorragender Meister und Meisterinnen des Kunstgesanges aus Vergangenheit und Gegenwart. Bekanntlich hat die „Musik" im Laufe der Jahre schon eine Fülle von Bildern gefeierter Gesangsgrößen gebracht.[1]) Wir vervollständigen diese reiche Sammlung heute durch die Beigabe der Porträts von sechs Sängerinnen und drei Sängern, alles Künstlern, die in ihrem Fache an erster Stelle standen oder stehen.

Nannette Schechner (1806—1860), ein Münchner Kind, war von 1825—1835, wo sie krankheitshalber der Bühne entsagen mußte, ein gefeiertes Mitglied der Deutschen Opern von Wien, Berlin und München. Unsere Reproduktion erfolgt nach einer Lithographie von Brand.

Pauline von Schätzell (1812—1882), geborene Berlinerin, gehörte von 1828 bis zu ihrer im Jahre 1832 erfolgten Heirat dem Königlichen Opernhause ihrer Vaterstadt an. Ihr Repertoire reichte von den munteren jugendlichen Partieen hinauf bis zu Donna Anna und Fidelio. Nach ihrem Abgang von der Bühne feierte die Künstlerin, die sich auch als Liederkomponistin einen Namen gemacht hat, als Oratoriensängerin Triumphe.

Pauline Viardot-Garcia (geb. 1821 in Paris), Tochter und Schülerin des berühmten Garcia, Schwester der Malibran; eine der größten Gesangsvirtuosinnen aller Zeiten. Zur Vorlage für unser Bild diente uns ein seltener Stich von Richter.

Celia Trebelli (1838—1892), in Paris von deutschen Eltern geboren (sie hieß eigentlich Gilibert), debütierte 1859 mit großem Erfolg in Madrid. Ihr Weltruf datiert von ihrem Auftreten am Berliner Königlichen Opernhaus (1860/61). Unser Porträt stammt nach einer schönen Lithographie von F. Chevalier.

Über die künstlerische Bedeutung von Lilli Lehmann (geb. 1848) und von Emmy Destinn (geb. 1878) braucht Lesern der „Musik" nichts gesagt zu werden.

Um auch bei den nun folgenden Sängern chronologisch vorzugehen, sei zuerst das Bild des ausgezeichneten lyrischen Tenors Aloys Ander (1817—1864) nach einem trefflichen Stich von A. Weger wiedergegeben. Von 1845 bis zum Ausbruch einer Geisteskrankheit gehörte er als hochangesehenes Mitglied der Wiener Hofoper an.

Den Beschluß bilden die Porträts zweier unvergessener deutscher Meistersänger: Julius Stockhausen (1826—1906) und Eugen Gura (1842—1906).

Diesem Heft fügen wir das Exlibris zum 32. Band der „Musik" bei.

[1]) Es sei u. a. nur erinnert an: Marianne Brandt, Julius Hey, Ferdinand Jaeger, Anna Milder-Hauptmann, Franz Nachbaur, Corona Schröter, Ludwig Wüllner, Hedwig Reicher-Kindermann, Theodor Reichmann, Hermine Spies, Rosine Stoltz, Marie Wilt, Marie Geistinger, Aloysia Krebs-Michalesi, Eduard Mantius, Albert Niemann, G. H. Roger, Ludwig und Malvina Schnorr von Carolsfeld, Henriette Sontag, Caroline Unger, Désirée Artôt, Franz Betz, Carlo Broschi, Natalie Frassini, Manuel Garcia, Sophie Löwe, Therese Malten, Fanny Moran-Olden, Wilhelmine Schröder-Devrient, Heinrich Vogl, Johanna Wagner, Jenny Bürde-Ney, Maria Malibran, Mathilde Marchesi, Emil Scaria, Heinrich Blume, G. L. Duprez, Louise Harriers-Wippern, Pauline Lucca, Anton Mitterwurzer, Joseph Tichatschek, Hermann Winkelmann, Feodor Schaljapin.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstrasse 107 I.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



NANNETTE SCHECHNER
nach einer Lithographie von Brand

U of M

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



PAULINE VON SCHÄTZELL

VIII. 24

UofM

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



PAULINE VIARDOT-GARCIA
nach einem Stahlstich von Richter

VIII. 24

U of M

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



CELIA TREBELLI
nach einer Lithographie von F. Chevalier

UofM

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



LILLI LEHMANN

VIII. 24

UofM

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



EMMY DESTINN

VIII. 24

U of M

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



EMMY DESTINN

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



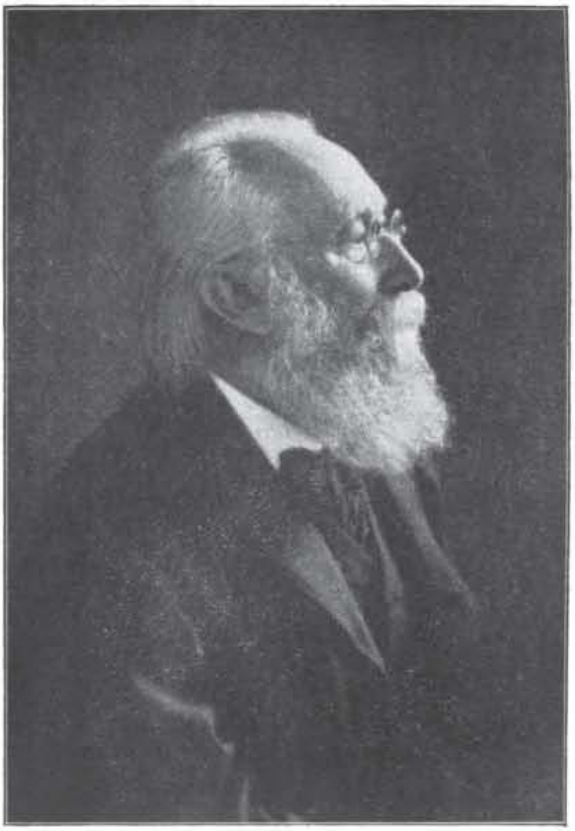
ALOYS ANDER
nach einem Stich von A. Weger

VIII. 24

U of M

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



C. Ruf, Freiburg i. B., phot.

JULIUS STOCKHAUSEN

VIII. 24

U of M

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



EUGEN GURA
vor einer Herme Carl Loewes

VIII. 24

U of M

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Sonderheft: Gesangskunst

GENERAL LIBRARY,
UNIV. OF MICH.
OCT 4 1909



An unsere Leser!

Wollen Sie sich gefälligst das Ihnen lt. Anzeige im vorigen Heft versprochene

TASCHENBUCH FÜR MUSIKFREUNDE

„DER PHÖNIX"

von der Buch- oder Musikalienhandlung, die Ihnen dieses Heft zustellt, ausfolgen lassen. Wo es fehlen sollte, liefern wir gern direkt.

Mit diesem Heft schließt der VIII. Jahrgang.
DEN IX. JAHRGANG eröffnet das 6. BEETHOVENHEFT.
:: Wir bitten um unverweilte Erneuerung des Abonnements. ::
Hochachtungsvoll
SCHUSTER & LOEFFLER, VERLAG DER „MUSIK".

DIE MUSIK

F. A.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

8. JAHR HEFT 24

Zweites Septemberheft

Steinway & Sons

New-York — London

Hamburg

Fabrik: Schanzenstraße 20—24

Magazin: Jungfernstieg 34.



Neues Pianino-Modell 5
M. 1300.— netto.

Flügel und Pianinos

Über 130000 im Gebrauch.



Neues Flügel-Modell 00
M. 2150.— netto.

Hoflieferanten

Sr. Majestät des Deutschen Kaisers und Königs von Preussen.
Sr. Majestät des Kaisers von Österreich und Königs von Ungarn.
Sr. Majestät des Kaisers von Russland.
Sr. Majestät des Königs Eduard von England.
Ihrer Majestät der Königin Alexandra von England.
Sr. Majestät des Schah von Persien.
Sr. Majestät des Königs von Sachsen.
Sr. Majestät des Königs von Italien.
Sr. Majestät des Königs von Spanien.
Ihrer Majestät der Königin-Regentin von Spanien.
Sr. Majestät des Königs von Schweden.
Sr. Majestät dem König von Portugal.
Sr. Majestät des Sultans der Türkei.
Ihrer Majestät der Königin von Norwegen.
Ihrer Kgl. Hoheit der Prinzessin von Wales.

Nach meiner Meinung kommt weder in Amerika noch in Europa ein anderes Fabrikat Ihren vorzüglichen Erzeugnissen in irgendeiner der hervorragenden Eigenschaften nahe. Auf alle Fälle ist Ihr Fabrikat jetzt in meinen Augen das ideale Produkt unseres Zeitalters.
Eugen d'Albert.

Meine Verehrung und Bewunderung für die unübertroffene Schönheit des Tones, die Vollendung des Mechanismus und die wirklich wunderbare Dauerhaftigkeit sind unbegrenzt.
Teresa Carreño.

Meine Freude über die Fülle, die Macht, die ideale Schönheit des Tones und die Vollkommenheit der Spielart Ihrer Klaviere hat keine Grenzen.
I. J. Paderewski.

Ihre unvergleichlichen Instrumente sind so hoch über alle Kritik erhaben, daß Ihnen sogar jedes Lob lächerlich erscheinen muß.
Sofie Menter.

Endlich kann ich meinen herrlichen Steinway genießen. Wie ist doch das Instrument edel und schön. Wir schwelgen in Tönen. Ich habe eine so große innige Herzensfreude an dem Flügel.
Ernestine Schumann-Heink.

Kurzum: Die Steinway-Flügel und -Pianinos sind für mich der Gipfelpunkt der modernen Instrumente.
Prof. **Max Reger.**

Ich spiele „Steinway", weil ich es für das Beste halte.
Josef Hofmann.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Vertreten für Rußland: Jul. Heinr. Zimmermann, St. Petersburg, Moskau, Riga.

Konzert-Bureau
Emil Gutmann
MÜNCHEN

Brief-Adresse: **Theatinerstraße 38**
Telegramm-Adresse: **Konzertgutmann München**
Fernsprech-Anschluß: **2215.**

Vertretung der hervorragendsten Künstler und Künstler-Vereinigungen.

Arrangement von Konzert-Turnéen und einzelnen Konzerten in allen bedeutenden Städten des In- und Auslandes.

Arrangement von Konzerten und Vorträgen in allen Sälen Münchens.

Größte Konzertdirektion Süddeutschlands

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

AUGUST FÖRSTER

Flügel * Pianinos * Harmoniums



Fabrikate allerersten Ranges. Königl. Hof-Pianoforte-Fabriken

Löbau i. Sachsen, **Georgswalde** i. Böhmen,

Berlin, Hamburg, Dresden, Görlitz, Zittau, Bautzen.

22 goldene und silberne Medaillen,
Königl. Sächs. Staats-Medaille. — K. K. Österr. Staats-Medaille.
Goldene und Silberne Handelskammer-Medaille
für hervorragende Leistungen im Klavierbau.

JULIUS CASPER, Geigenkünstler

Sensationeller Erfolg des jugendl. Künstlers bei Publikum und Presse mit dem Vortrage der drei großen Konzerte von Bach, Beethoven und Brahms auf seinem Berliner Debüt am 15. April im Beethoven-Saal.

Einige Kritikauszüge:

Vossische Zeitung vom 17. 4. Sehr hoch rechne ich Herrn Casper an, daß er sich mit dem Beethovenschen Konzert, dem am schwersten zu überwindenden Prüfstein der Violinliteratur im ganzen recht gut abfand. Die Tradition **Joachims**, besonders im ersten Allegro, war unverkennbar.

National-Zeitung vom 17. 4. Ich konnte von ihm noch das Brahmssche Konzert hören, das er mit technischer Meisterschaft und durchaus verständnisvoller Auffassung vortrug.

Börsen-Courier vom 21. 4. Aber auch was das Musikalische betrifft, hinterließ sein Spiel den Eindruck, entschiedener Begabung und guten Verständnisses. Das galt namentlich von dem Beethovenschen Konzert, in dessen Larghetto er auch durch schönen gesangvollen Ton und warmes Empfinden erfreute.

Reichsanzeiger vom 20. 4. Lenkte die Aufmerksamkeit durch den schönen, beseelten Ton. Daneben trat eine bedeutende Technik hervor.

B. Z. am Mittag vom 23. 4. Ein tüchtiger, korrekter Künstler.

Kleines Journal vom 19. 4. Wenn konstatiert werden kann, daß Herr Casper diese Werke in würdiger Weise zu Gehör brachte, so ist damit wahrlich nicht wenig gesagt.

Norddeutsche Allgemeine Zeitung vom 18. 4. Sein Ton ist groß und ausdrucksfähig, er spielt gewandt und sauber, und weiß den Klang schön zu färben und den Vortrag zu beseelen.

Die Zeit am Montag vom 19. 4. Ein junger Geiger von beachtenswerten künstlerischen Qualitäten. Mit Brahms' D-dur-Konzert fand er sich in anzuerkennender Weise ab.

Engagements-Anträge bitte an eigene Adresse: Berlin W 35, Lützowstr. 68 oder an die Konzertdirektion Hermann Wolff, Flottwellstr. 1, zu richten.



Schönheit

verleiht ein zartes, reines Gesicht, rosiges jugendfrisches Aussehen, weiße sammetweiche Haut und blendend schöner Teint. Alles dies erzeugt die allein echte

Steckenpferd-Lilienmilch-Seife

von Bergmann & Co., Radebeul. à St. 50 Pfg. Überall zu haben.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Humperdincks
HÄNSEL UND GRETEL

SUBSKRIPTION

auf die

vollständige Orchester-Partitur im Taschenformat

Erscheint im Herbst

SUBSKRIPTION:

Mk. 15.— broschiert, Mk. 17.— elegant gebunden

SPÄTERER LADENPREIS:

Mk 20.— broschiert, Mk. 22.— elegant gebunden

Früher erschienene Taschenpartituren:

RHEINGOLD	GÖTTERDÄMMERUNG
WALKÜRE	MEISTERSINGER
SIEGFRIED	PARSIFAL

Jede broschiert Mk. 24,— elegant gebunden Mk. 26.—

Subskription (nur gültig, wenn vor dem 1. Dezember 1909 erfolgt) nehmen entgegen sämtliche Handlungen oder

B. SCHOTT'S SÖHNE, MAINZ

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Neue bedeutende Erscheinungen 1910

aus dem Verlage von

ED. BOTE & G. BOCK, Berlin W 8, Leipzigerstr. 37

Königliche Hofmusikalienhändler.

D'ALBERT

Izeÿl, Oper in 3 Akten. Klavier-Partitur M. 18.— netto, Textbuch M. 0.80 netto
Uraufführung im Herbst 1909 im Stadttheater zu Hamburg.

BACH - JOACHIM

Sonaten und Partiten für die Violine. Bd. I/II je M. 3.— netto
Bd. I/II in einem Band gebd. M. 8.— netto

KAHN

op. 50. **Sonate** (E-dur) für Violine und Klavier. M. 8.— netto

☛ „Die wertvollste Sonate, die seit Brahms geschrieben worden ist!" ☚
Prof. Altmann, „Die Musik".

MAHLER

7. Symphonie für großes Orchester. Partitur und Stimmen nach Vereinbarung.
Kleine Partitur in Vorbereitung.
Uraufführung durch den Wiener Konzertverein im Herbst 1909.

NOREN

op. 33. **Sonate** (A-moll) für Violine und Klavier. M. 6.— netto

REGER

op. 76, Nr. 37—43. **Neue schlichte Weisen** für Gesang und Klavier M. 3.— netto
op. 100. **Variationen** über ein lustiges Thema von Hiller. Für Klavier zu 4 Händen von Otto Singer. M. 6.— netto
op. 103b. **Zwei kleine Sonaten** für Violine und Klavier. Nr. 1 D-moll, Nr. 2 A-dur. Je M. 2.50 netto
op. 107. **Klarinetten - Sonate** (B - dur) für Klarinette, Bratsche oder Violine und Klavier. M. 6.— netto

☛ Mit außerordentlichem Erfolge auf dem Darmstädter Musikfest 1909 aufgeführt. ☚

op. 109. **Streichquartett** (Es-dur). Partitur und Stimmen M. 15.— netto

☛ In das Repertoire aller bedeutenderen Quartett - Vereinigungen aufgenommen. ☚

op. 110. **Motette „Mein Odem ist schwach"** f. fünfstg. gem. Chor a capella
op. 111a. **Drei Duette für Sopran und Alt** mit Klavierbegleitung.
op. 111b. **Drei Gesänge für vierstimmigen Frauenchor** a capella.
op. 111c. **Drei Gesänge für dreistimmigen Frauenchor** a capella.
Präludium und Fuge für Violine allein (Marteau gewidmet). M. 2.— netto
Weihegesang für Alt-Solo, gemischten Chor und Orchester.

WEINER

op. 4. **Streichquartett** für Klavier zu 4 Händen vom Komponisten. M. 6.— netto
op. 6. **Streichtrio** Nr. 1 (G-moll). Kleine Partitur in Vorbereitung.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



EXLIBRIS
für den 4. Quartalsband des VIII. Jahrgangs
Band 32 der MUSIK

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

NEUE OPERN

Erwin Lendvai: „Elga“, nach Grillparzer und Hauptmann von Martha Baronin v. Zobeltitz.

Ruggiero Leoncavallo: „Malbruck“ (Marlborough), Libretto in drei Akten von Angelo Nessi, soll im Februar in Rom oder in Berlin zur Uraufführung kommen.

Albert Mattausch: „Die Pußta-Nachtigall“, Oper in vier Akten von Ernst Heinrich Bethge, ist vom Braunschweiger Hoftheater zur Uraufführung angenommen worden.

OPERNREPERTOIRE

Berlin: Komische Oper. An Neuheiten sind vorgesehen: Frank Alfano („Auferstehung“), Brandts-Buys („Das Veilchenfest“), Oskar Straus („Das Tal des Lebens“), Berenyi („Lord Piccolo“).

Frankfurt a. M.: Neu einstudiert wird zuerst Boieldieu's „Weiße Dame“, sodann zur Erinnerung an des Tondichters 100. Todestag (22. Oktober) Spohrs „Jessonda“ gegeben werden. Als erste Novität erscheint „Das heiße Eisen“ von Max Wolff und am selben Abend Béla Laßky's Buffo-Oper „Drei kleine Mädel“.

KONZERTE

Baden-Baden: Mitte September soll hier ein Meisterdirigenten-Zyklus stattfinden. Mottl, Nikisch und Colonne sind dem Vernehmen nach für das Unternehmen gewonnen worden.

Berlin: Die Gesellschaft der Musikfreunde (Dirigent Oskar Fried) übernimmt in der kommenden Saison die sechs großen Symphoniekonzerte des Blüthner-Orchesters im Blüthnersaal unter Mitwirkung erster Solisten. — Außerdem veranstaltet die Gesellschaft mit dem Sternschen Gesangverein zwei Chorkonzerte in der Philharmonie mit dem Philharmonischen Orchester, in denen das „Requiem“ von Verdi und die „Neunte Symphonie“ von Beethoven zur Aufführung gelangen.

Der Philharmonische Chor wird im kommenden Winter als Novität eine Deutsche Messe von Otto Taubmann zur Aufführung bringen.

Köln: Die Gürzenich-Konzertgesellschaft versendet an ihre bisherigen Abonnenten und diejenigen, die es noch nicht waren, aber sein sollten, einen Prospekt, in dem sie angesichts des Rückganges der Zahl der Konzertabonnenten von 1000 auf knapp 600 einen warmen Appell an das in Betracht kommende Publikum richtet, die altberühmten Gürzenichkonzerte nicht im Stiche zu lassen. — Gleichzeitig wird das vollständige Winterprogramm bekanntgegeben. Darnach sind an Novitäten und Uraufführungen vorgesehen: Bantock (Ouvertüre zu „The Pierrot of the Minute“), F. E. Koch („Die Sündflut“; Uraufführung), Scheinpflug (Ouverture zu einem Lustspiel von Shakespeare), G. Pierné („Die Kinder Bethlehems“; Uraufführung für Deutschland), Benoit (Kinderkantate „The Wearld in“), Blumer (Karnevalsepisode), Borodin (Symphonie h-moll), Ph. Em. Bach (Suite für Orchester), H. Huber (Heroische Symphonie).

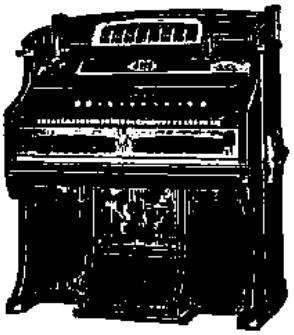
Th. Mannborg

Hoflieferant — Hoflieferant

Erste Harmoniumfabrik in Deutschland nach Saugwindsystem.

Ihrer Kgl. Hoheit Prinzessin Mathilde, Herzog. zu Sachsen. Vielfach prämiiert. Sr. Majestät des Königs von Rumänien.

Harmoniums



in höchster Vollendung — von den kleinsten bis zu den kostbarsten Werken.

Grosser Prachtkatalog steht gern zu Diensten.

Fabrik: Leipzig-Lindenau, Angerstr. 38.

Berlin W

Lützowstrasse 76 Lützowstrasse 76

Blüthner-Saal

Klindworth-Scharwenka-Saal.

Wegen Vermietung der beiden Säle zu **Konzerten, Vorträgen, Festlichkeiten** etc. wende man sich gefälligst an den Inhaber

Oscar Schwalm's Piano-Magazin

„Blüthner-Pianos“ Potsdamerstr. 41.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

CEFES-EDITION

Orchester.

	no. M.
Hector Berlioz, Sylphentanz aus Fausts Verdammung, bearbeitet von L. Sauer. Partitur und Stimmen	2.50
— **Die Traumfee** aus **Romeo und Julie,** für mittleres bis großes Orchester bearbeitet von L. Sauer. Partitur und Stimmen	7.50
— **Tanz der Irrlichter** aus **Fausts Verdammung,** für mittleres bis großes Orchester bearbeitet von L. Sauer (mit Direktionsstimme)	3.60
D. Auber, Ouvertüre **Maurer und Schlosser,** für mittleres bis großes Orchester neu instrumentiert v. L. Sauer	4.—
— do. für kleines Orchester	3.—
G. Bizet, L'Arlésienne. 1. Konzert-Suite, für großes Orchester (mit Direktionsstimme)	7.50
— do. für kleines Orchester	6.—
— **Patrie.** Ouverture dramatique, für großes Orchester (mit Direktionsstimme)	7.50
— do. für kleines Orchester	6.—
— **Carmen.** Phantasie über Motive aus der Oper, für großes Orchester bearbeitet von L. Sauer (mit Direktionsstimme)	6.—
— do. für kleines Orchester	5.—
J. Demersseman, Ein Fest in Aranjuez (Ankunft der Gäste — Ballet-Szene — Die Jagd — Spanischer Nationalgesang), für großes Orchester von L. Sauer (mit Direktionsstimme) .	4.50
— do. für kleines Orchester	3.60
Ludwik Grossman, Andante symphonique. Partitur und Stimmen .	4.50
— **Pas Serpentin** (Schlangentanz). Partitur und Stimmen	4.50
— **Tenebroso.** Ballade. Partitur und Stimmen	4.50
J. Halévy, Die Jüdin. Große Phantasie über Motive aus der Oper, für großes Orchester bearbeitet von L. Sauer (mit Direktionsstimme)	5.—
— do. für kleines Orchester	4.—
C. Kistler, Treueschwur. Festklänge für großes Orchester, Partitur und Stimmen	5.—
— do. für kleines Orchester	4.—

Bei Voreinsendung des Betrages portofreie Zusendung.

C. F. Schmidt, Musikalienhdl. und Verlag, **Heilbronn a. N.**

TAGESCHRONIK

Die folgende Statistik über die Nationalität der Besucher der heurigen Bayreuther Festspiele dürfte unsere Leser interessieren. Danach sind die Festspiele dieses Jahres besucht worden von: 7647 Deutschen (einschließlich 531 Deutschösterreichern) und 1249 Nichtdeutschen (431 Engländern, 341 Amerikanern, 178 Franzosen, 87 Russen, 86 Ungarn und 144 anderen Ausländern). Dabei ist zu bedenken, daß unter den Amerikanern sich auch zahlreiche Deutschamerikaner oder auch Deutsche aus Amerika befunden haben. Jedenfalls ist aus dieser Zusammenstellung zu ersehen, daß mehr als $^5/_6$ der ganzen Besucherzahl aus Deutschen bestanden hat.

Hundertste Aufführung der „Götterdämmerung" in Berlin. Das Werk fand am 27. September 1888 Aufnahme in den Spielplan der Königlichen Oper. Dem Werke waren „Rheingold" am 20. April desselben Jahres, „Siegfried" im Dezember 1885 und „Die Walküre" am 7. April 1885 vorausgegangen. Während aber „Die Walküre" mit bereits 185 Wiederholungen dem zweiten Zentenarjubiläum nahe ist, „Siegfried" im Jahre 1907, „Rheingold" im vorigen Jahre bis zur hundertsten Aufführung gelangten, war dies mit „Götterdämmerung" erst kürzlich der Fall. Die Premiere, die unter der musikalischen Leitung von Joseph Sucher stand, fand mit den Damen Sucher, Hiedler, Staudigl, Leisinger, Ehrenstein, Lammert, den Herren Ernst, Oberhauser, Biberti, Schmidt ihre Besetzung. Die fünfzigste Wiederholung — am 4. Dezember 1900 — wurde von Dr. Muck geleitet, in den Hauptrollen durch die Damen Gulbranson, Destinn, Goetze, Herzog, Rothauser, Pohl, die Herren Kraus, Berger, Wittekopf, Nebe besetzt. — Gudehus, Vogl, Burgstaller gastierten in der Rolle des Siegfried; Fränkel, Bachmann sangen den Gunther; Elmblad, Stammer, Mödlinger den Hagen; Lieban, Schelper, Friedrichs, Bischoff den Alberich. Brünnhilde wurde durch die Damen Moran-Olden, Klafski, L. Lehmann, Bettaque, Reinl, Leffler-Burckard, Kurt, Walker u. a. verkörpert; Gutrune von den Damen Egli, Weitz, Rose; Waltraute von Fr. Schumann-Heink, Frl. Rothauser, Frl. Ober und Fr. von Scheele-Müller gesungen. Dirigenten waren die Herren Weingartner, Richard Strauß, Schalk, Walter, Schlar und von Strauß.

Aus Chemnitz wird uns geschrieben: In Gegenwart des Königs von Sachsen und seiner Minister wurde am 1. September das neuerbaute König-Albert-Museum und das neue Stadt-Theater geweiht. Das Theater, von Baurat Möbius erbaut, zeigt in der äußeren wie inneren Gestaltung solide Pracht und vornehmen Geschmack. Die große, geräumige Bühne, die neuesten bühnentechnischen Einrichtungen, zahlreiche neue, prachtvolle Dekorationen ermöglichen die denkbar vollkommenste Darstellung in Schauspiel und Oper. Für diese ist als erster Dirigent Kapellmeister Malata, bis jetzt an der Hofoper in Dresden, gewonnen worden. Die Festvorstellung brachte nach Wagners „Kaisermarsch" „Wallensteins Lager" und die Festwiese aus den „Meistersingern". Solisten, Chor und die städtische Kapelle schufen,

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

begünstigt durch eine treffliche Akustik des Hauses, unter der hervorragenden Führung Malata's eine stilechte, wundervolle Aufführung, die unsere hochgespannten Erwartungen für die Zukunft der Oper hier durchaus berechtigt erscheinen läßt.

Erinnerungen an Rossini veröffentlicht die „Rivista Musicale Italiana“: Es ist bekannt — so liest man dort —, daß Donizetti von Rossini's „Wilhelm Tell“ sagte: „Den ersten und den dritten Akt hat Rossini gemacht; der zweite Akt aber ist ein Meisterwerk Gottes.“ Als der „Tell“ am 3. August 1829 in der Pariser Oper zur ersten Aufführung gelangte, bekleidete Rossini in Paris das Amt eines „Generalinspektors des Operngesanges“; außerdem war er Intendant der Hofkonzerte. Der Erfolg des „Tell“ war unbeschreiblich groß; die Kritik aber schrie Zetermordio und jammerte, daß dieser Triumph des italienischen Komponisten das Ende aller Musik bedeute. Dann begann ein stiller, aber um so gefährlicherer Kampf gegen das neue Werk; man suchte Rossini durch nichtswürdige Nadelstiche das Leben und den Aufenthalt in Paris zu verleiden. Die Oper wurde in unerhörter Weise verstümmelt, so daß ein Blatt mit dem Titel „L'Avenir“ voll Entrüstung schrieb: „Man gebe unsertwegen nur einen einzigen Akt, aber man gebe ihn unverstümmelt, damit man wenigstens das Genie des Komponisten erkennen kann.“ Die Verstümmelungen wurden aber ruhig fortgesetzt, und es kam so weit, daß der erhabene zweite Akt des „Tell“ in zweiter und dritter Besetzung für irgend ein jämmerliches Ballett als „lever de rideau“ dienen mußte. Und dann tat man dem Komponisten noch größeren Schimpf an. Als in der Oper Meyerbeers „Robert der Teufel“ zur Aufführung gelangte und so gefiel, daß er viele Wochen auf dem Spielplan blieb, schämte man sich nicht, Szenen aus „Wilhelm Tell“ und aus anderen Opern von Rossini in Meyerbeers Werk einzuschalten, mit dem offensichtlichen Zweck, den Ruhm des italienischen Komponisten durch den Vergleich mit dem aufgehenden Stern des deutschen Meisters zu verdunkeln. Rossini war darob so entrüstet, daß er im Jahre 1836 ganz plötzlich Paris verließ und auf alle seine Ämter und Verpflichtungen, die ihn noch hätten fesseln können, freiwillig verzichtete. Als dann der Kunstkritiker Delécluze den Italiener scharf angriff und direkt beschimpfte, schrieb der junge Verdi an den Marchese Caracciolo di S. Teodoro: „Der große Meister ist entrüstet aus Paris geflohen, gehüllt in jenen Mantel des Ruhmes, den alle Delécluze seiner Zeit ihm niemals werden von den Schultern reißen können.“

Die große Orgel der Garnisonkirche in Berlin ist vollendet und kürzlich von dem musikalischen Sachverständigen, Königlichem Musikdirektor Bernhard Irrgang, abgenommen worden. Sie ist von dem Hoforgelbaumeister W. Sauer in Frankfurt a. O. erbaut und enthält in 4 Manualen und Pedal 80 klingende Stimmen; dazu kommen eine große Zahl von Nebenregistern, Koppeln und Kombinationen. Die Orgel ist von außerordentlicher Schönheit; sie besitzt eine große Zahl herrlicher Charakterstimmen, und der Gesamtklang des Werkes ist von imponierender, majestätischer Fülle. Ein Fernwerk, bestehend aus 10 Stimmen, die dem vierten Manual zugeteilt

Wilhelm Hansen, Leipzig
Musik-Verlag

= Neulich erschienen =

Christian Sinding

Studien und Skizzen für Klavier, op. 82

Nr.	1.	**Entschluß**	Mk. 1.50
„	2.	**Impromptu**	„ 1.25
„	3.	**Skizze**	„ 1.75
„	4.	**Geflüster**	„ 1.25
„	5.	**Studie**	„ 1.25
„	6.	**Erinnerung**	„ 1.25
„	7.	**Caprice**	„ 1.25
„	8.	**Etude**	„ 1.25
„	9.	**Beim Becher**	„ 1.25
„	10.	**Humoreske**	„ 1.25

„Des Komponisten klangvolle Behandlung des Instruments, seine Art der weitgriffigen Akkordausnutzung, die verhältnismässig einfachen, dem Gedächtnisse sehr entgegenkommenden melodischen Bildungen, endlich auch die interessanten harmonischen Kombinationen — aus alledem ergibt sich das Gepräge, das den vorliegenden Klaviersachen eine bestimmte Charakteristik verleiht. Übrigens klingen alle diese Stücke schwerer, als sie in Natur wirklich sind. Viele von Ihnen sind zum Vortrag recht gut zu verwenden, andere wieder dienen ebenso vortrefflich als ausgesprochene Studien. . . .“

Eugen Segnitz
(Der Klavier-Lehrer 15/4 1909)

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Neue Kompositionen für Violine

Josef Bloch

Prof. a. d. kgl. ung. Landes-Musikakademie in Budapest.

Intonations-Übungen

in sämtlichen Tonarten und Lagen.

Heft 1. Leichte Intonationsübungen in der I. Lage. Op. 55 3.— M. no.
Heft 2. Schwere Intonationsübungen in der I. Lage. Op. 60 3.— M. no.
Heft 3. Übungen in den einzelnen Lagen und zur Verbindung der Lagen. Op. 61 3.— M. no.

Übungen für die Stärkung und die Unabhängigkeit der Finger der linken Hand.

Heft 1. Leichte Übungen in der I. Lage. Op. 54 1.80 M. no.
Heft 2. Schwere Übungen in der I. Lage. Op. 58 1.80 M. no.
Heft 3. Übungen in den einzelnen Lagen und zur Verbindung der Lagen. Op. 60 1.80 M. no.

Doppelgriff-Schule für die Violine, vom ersten Anfang bis zur höchsten Ausbildung auf theoretisch-praktischer Grundlage. Op. 50. 2 Bände à 3 M. no.

Concertinos: No. II. (Op. 19.) No. III. (Op. 27.) No. IV. (Op. 63.) à 3.— M. no.
Mittelschwere melodiöse interessant harmonisierte moderne Vortragsstücke.

Kleine ungarische Rhapsodien. I. 1. Lage. Op. 44. II. 1.—3. Lage. Op. 46. III. 1.—5. Lage. Op. 47. No. 4. Op. 56. Je 2.40 M. no.
Effektvolle leichte Vortragsstücke.

— — Katalog (Violinmusik) gratis. ———

Verlag Karl Rozsnyai,
Budapest, IV, Museumring 15.

Verlag von Ries & Erler in Berlin W 15

Soeben erschien:

H. DRECHSLER

Op. 53. Bilder und Träume aus Rich. Dehmels „Weib und Welt" und aus Otto Jul. Bierbaums „Irrgarten der Liebe" für eine Singstimme und Klavier 4.— M.

(Inhalt: No. 1. Ein Stelldichein. No. 2. Vergißmeinnicht. No. 3. Rosen. No. 4. Liebe und Tod. No. 5. Frühlingssommerphilosophie. No. 6. Groteske.)

— **Op. 54. Lieder aus dem Dichterbuch Deutscher Studenten** für eine Singstimme und Klavier . . 4.— M.

(Inhalt: No. 1. Mit dir. No. 2. Hinter der Mühle. No. 3. Verwelkt. No. 4. Sterbend. No. 5. Sommernachtssünde. No. 6. Mittsommernacht.)

ROBERT KÜNZEL

Op. 5. Improvisation in ungarischer Weise für Violine mit Piano 1.50 M.

ALFRED LORENZ

Drei Lieder für eine Singstimme mit Klavier . 2.— M.

(No. 1. Glaube nur. No. 2. Abendlied. No. 3. Oraculum vernale.)

FRITZ WOLFGANG

Drei Lieder für eine Singstimme mit Klavier: No. 1. Don Fadrique. 1.50 M. — No. 2. Tanzliedchen. 1.— M. — No. 3. Kein sel'grer Tod. 1.20 M.

MICHAEL ZADORA

Op. 1. Vier kirgisische Skizzen für Klavier . 3.— M.

sind, ist eine Stiftung des Erbauers der Orgel. Das Pfeifenwerk dieses Fernwerkes befindet sich über der Orgel auf dem Kirchboden. Der Ton wird von dort durch einen über 30 m langen Schallkanal über den Kirchboden geführt bis zu einer Öffnung, die sich über dem Altarraum befindet. Das Fernwerk ist von eigenartiger und zauberhafter Wirkung. Das musikalische Beiwerk am Orgelprospekt, wie es die frühere Orgel bereits besaß, ist wiederum angebracht worden. Durch den Druck auf einen Knopf kann der Spieler die paukenden Engel, die sich drehenden Sonnen und die mit den Flügeln schlagenden Adler in Bewegung setzen. Die Orgel gehört neben den Werken des Doms, der St. Marien- und der Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche zu den hervorragendsten Orgelbauten der Reichshauptstadt.

Die deutsche und die französische „Salome". Bald nach der ersten Aufführung der „Salome" von Richard Strauß ging, wie noch erinnerlich sein dürfte, eine Oper „Salome" des französischen Komponisten Mariotte im Theater von Lyon in Szene. Mariotte hatte ebenso, wie Richard Strauß, die Wildesche„ Salome" als Libretto verwertet. Nun entstand ein Streit um die „Salome", der schließlich damit endete, daß Strauß' Verleger, Fürstner, durchsetzte, Mariotte dürfe seine Oper nur dreimal in Lyon aufführen lassen. Inzwischen hat sich aber, wie Pariser Zeitungen melden, Richard Strauß ins Mittel gelegt und beim Verleger Fürstner die unbeschränkte Aufführungserlaubnis der französischen „Salome" erwirkt. In einem liebenswürdigen Brief hat Richard Strauß seinen Kollegen Mariotte davon in Kenntnis gesetzt.

Neue Ordinariate für Musikwissenschaft. Der a. o. Professor Dr. Heinrich Rietsch an der Deutschen Universität in Prag wurde zum ordentlichen Professor für Musikwissenschaft ernannt, desgleichen der a. o. Professor an der Münchener Universität Dr. Adolf Sandberger.

Der Komponist Felix Nowowiejski-Berlin ist zum Direktor der Musikalischen Gesellschaft und zum Dirigenten der Symphoniekonzerte in Krakau ernannt worden und tritt seine Stellung am 1. Oktober d. J. an.

Kammersänger Hermann Winkelmann ist als Professor an die Wiener k. k. Akademie für Musik berufen worden. Er wird die Leitung der Wagner-Klasse übernehmen.

Lill Erik Hafgren, Lehrer am Raff-Konservatorium in Frankfurt a. M., ist zum Direktor des Pfälzischen Konservatoriums in Neustadt a. H. gewählt worden.

Der Pariser Tonsetzer Charles Marie Widor hat der Berliner Akademie der Künste anläßlich seiner Wahl zu deren ordentlichem Mitglied eine Kantate ohne Worte für Orgel und Orchester gewidmet, der er ein altes deutsches Kirchenlied zugrunde legte.

Auf Veranlassung des Direktors Schaper vom Rostocker Stadttheater hat der Lütticher Komponist Désiré Pâque eine Musik zur „Jungfrau von Orleans" geschrieben. Sie besteht aus einer Ouvertüre, einem Zwischenspiel nach dem Prolog bis zum Beginn des ersten Aktes und einem Endspiel am Schluß des ersten Aktes. Der vierte Akt beginnt mit einem Melodram, dem

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Krönungsmarsch, Kriegermarsch, Melodram und Siegessymphonie folgen.

Am 29. August fand auf dem katholischen Friedhof in Dresden die Enthüllung des Denkmals für den verstorbenen ersten Hofkonzertmeister Max Lewinger statt.

Vom 9. bis 11. Oktober findet die 25jährige Jubelfeier der Berliner Liedertafel statt. Aus den deutschen Sprachgebieten des Auslands werden zahlreiche Vereine erscheinen.

Der „Direktoren-Verband deutscher Musik-Seminare“ hielt am 9. September, vormittags 11 Uhr, in Dresden seine diesjährige Generalversammlung ab.

Der Theaterverlag „Bureau Fischer“, Berlin-Friedenau, der, wie wir seinerzeit meldeten, ein Preisausschreiben in der Höhe von 500 Mark für drei a cappella-Chöre zu dem Drama „Astarot“ von Rose d'Arnals erließ, hat diesen Preis nun zur Auszahlung an den jungen Berliner Komponisten Ernst Schauß gebracht.

Ein bewährtes Nachschlagebuch ist soeben erschienen: der Allgemeine Deutsche Musikerkalender von Raabe & Plothow in Berlin. Dieser unentbehrliche Ratgeber für Musiker und Musikfreunde tritt damit in seinen 32. Jahrgang. Der Verlag hat sich bemüht, dem von Jahr zu Jahr anwachsenden Stoff nicht allein eine sorgfältige Bearbeitung zuteil werden zu lassen, sondern auch durch Ergänzungen aller Art die denkbar größte Vollständigkeit zu erreichen. Die neue Ausgabe für 1910 wurde u. a. durch umfassende Ausarbeitung der Städte Chemnitz, Dortmund, Karlsruhe, Kiel, Nürnberg und Zürich sowie durch Neuaufnahme von sechs der bedeutendsten Musikzentren Italiens (Rom, Bologna, Florenz, Mailand, Neapel und Venedig) erweitert.

Erstes Deutsches Brahmsfest. Anläßlich des in München stattfindenden Brahmsfestes ist von der Geschäftsstelle (Konzertbureau Emil Gutmann) ein Programmbuch in Form einer Festschrift herausgegeben worden. Die bei den Graphischen Kunstanstalten in sorgfältiger Ausstattung hergestellte Schrift enthält neben allen notwendigen Programmeinzelheiten usw. Erläuterungen der zur Aufführung gelangenden Werke von Dr. Edgar Istel und überdies mehrere andere Beiträge von bleibendem Wert. Prof. Hugo Riemann behandelt das Thema „Johannes Brahms und die Theorie der Musik“; Dr. Julius Korngold erläutert in einem Artikel „Der Wiener Brahms“ die künstlerische Genealogie des Meisters; Max Kalbeck beschäftigt sich mit den interessanten Ereignissen „Brahms in München“, während Dr. Leopold Schmidt das bisher fast ungeklärt gebliebene Kapitel „Brahms als Mensch“ behandelt. Endlich hat Karl Henkell ein schwungvolles Widmungspoem beigesteuert. Auch Porträtreproduktionen des Meisters und anderer Bildschmuck sind nicht vergessen.

Aus Florenz wird der Frankf. Ztg. berichtet: Im Nachlaß des Advokaten Germi in Ameglia bei Sarzana, des intimsten Freundes des großen Geigenmeisters Niccolo Paganini, fanden sich vier ungedruckte Nocturnen des Meisters für Streichquartett oder Violine mit Klavierbegleitung. Die leichten, gefälligen, für Anfänger berechneten

Victoria Luise-Konservatorium.

BERLIN W 30, Motzstr. 57. Fernsprecher Amt VI, 17960.

Direktion: **Alfred Schmidt-Badekow.**
Künstlerischer Beirat: **Willy Burmester.**

Hauptlehrkräfte: Hjalmar Arlberg; Irene von Brennerberg; Klara Erler; Fritz Espenhahn, Kgl. Kammervirtuos; Josefine Gruson, ehem. sächs. Hofopernsängerin; Leo Halir, Kgl. Kammermusiker; Rudolf Krasa, von der Kgl. Hofoper; Max Laurischkus; Eugène Malmgren; Lina Schmalhausen, Hofpianistin; Alfred Schmidt-Badekow.

Monatliche Klavierabende des Direktors für die Angehörigen und Interessenten des Institutes. — **Kinderchor** (Methode Jaques-Dalcroze).

Eintritt jederzeit.

Prospekte unentgeltlich durch das Bureau.

Berliner Musikalien-Druckerei

G. m. b. H.

Berlin-Charlottenburg.

Charlottenburg

Wallstrasse 22. Fernsprecher: Ch. 2078.

Notenstich. o o Notendruck.
Lithographie. o Autographie.
Künstlerische Titelblätter.
Vollständige Herstellung von Musikalien.

Ausstellungsmedaille d. Musikfachausstellung 1906.

Noten-Schreibpapier
in allen Liniaturen.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Institut der Rhythmischen Gymnastik
in Genf ▫ Direktor: E. Jaques-Dalcroze

2jähriger Normalkurs zur Erlangung des Lehrerdiploms

3wöchentliche Einführungskurse

3wöchentliche Fortbildungskurse

☛ Auskunft erteilt: Frl. **Nina Gorter,** 15 Chemin des grands Philosophes, **Genève.**

Für Nachfeiern und Familienabende:

30 (weltliche) Volkslieder

ausgewählt und für gemischten Chor gesetzt von Professor **Arnold Mendelssohn.**

In Umschlag. geh. 40 Pfg., kart. mit Leinenrücken 50 Pfg. Bei direktem Bezug von der **C. F. Winterschen Buchdruckerei** in **Darmstadt** und Vorauseinsendung des Betrages: Geh. 30 Pfg. (mit Porto 35 Pfg.), kart. 40 Pfg. (mit Porto 50 Pfg.); bei Bezug von 10 Stück an gegen Barzahlung und Portokosten je 25 bzw. 35 Pfg.

(Vgl. Besprechung im Korrespondenzblatt Nr. 6 und in der Monatsschrift für Gottesdienst und Kunst.)

Literaturpflege im Hause.

Ein anerkannt vortreffliches und bequemes Hilfsmittel, die moderne Literaturbewegung in Deutschland und dem Ausland leicht und zuverlässig zu verfolgen, ist die jetzt im 12. Jahrgang erscheinende Halbmonatsschrift für Literaturfreunde „Das literarische Echo" (Berlin, Egon Fleischel & Co.), über die unsere Leser einen ausführlichen Prospekt diesem Hefte beigefügt finden.

Das Tonwort-Seminar zu Leipzig ist das älteste Institut, das sich die Heranbildung von Gesanglehrern für den Kunst- und Schulgesang zur Aufgabe gemacht hat. Die auf die höchsten Ziele gerichteten Bestrebungen seines Leiters sind von Erfolg gekrönt. Namentlich sind es die dreiwöchentlichen Sommerkurse, die sich regster Teilnahme seitens der deutschen und ausländischen Lehrerschaft erfreuen. Die Tonwort-Methode von Carl Eitz wird mit der Zunahme klarerer Anschauungen über den Zusammenhang von Tonvorstellung und Notenbild, vermittelt durch den gesungenen, schön klingenden und das Tonsystem in neuer und klarer Weise darstellenden Tonnamen, immer mehr als diejenige Methode erkannt, die einzig imstande ist, der allgemein empfundenen Notlage auf dem Gebiet des Gesangunterrichts nach jeder Richtung hin aufzuhelfen.

Arbeiten sind jetzt durch Kauf in den Besitz des bekannten Bibliophilen Olschki in Florenz übergegangen. Auch eine von Paganini gespielte Amatigeige, die er zur Unterscheidung von der volltönenden Guarneri als seine „Kanonenbraut" zu bezeichnen pflegte, hat der genannte Kunstfreund erworben.

Wie wir dem 35. Jahresbericht der Königlichen Akademie der Tonkunst in München entnehmen, wurde die Anstalt im Studienjahr 1908/09 von 385 Schülern und Schülerinnen (darunter 56 Ausländern) besucht.

Der Pettauer Musikverein sandte uns seinen Schul- und Konzertbericht über das 31. Vereinsjahr. Die Gesamtsumme der Schüler betrug 70. Es fanden statt: vier interne Schülerabende, vier öffentliche Aufführungen, zwei Orchesterkonzerte, zwei Kammermusik-Abende, eine Haydn-Zentenarfeier und ein Konzert zum Gedächtnis des 1908 verstorbenen Professors Erich Wolf Degner, der von 1885—1888 als artistischer Direktor am Pettauer Musikverein wirkte.

Die Königliche Musikschule in Würzburg besuchten laut Schlußbericht im letzten Jahre über 300 Musikstudierende und 600 Hospitanten der Universität und der beiden Gymnasien. Die Anstalt bietet Schülern beiderlei Geschlechtes Gelegenheit zur vollkommenen Ausbildung in allen theoretischen und praktischen Zweigen der Tonkunst. Infolge des großen Staatszuschusses ist das jährliche Honorar sehr gering bemessen.

TOTENSCHAU

In Berlin † im 71. Lebensjahre Königlicher Musikdirektor Professor Hermann Putsch, lange Zeit hindurch Kantor und Chordirigent der Friedrich-Werderschen Gemeinde.

Am 20. August † in Zürich, 58 Jahre alt, der aus dem Württembergischen stammende bekannte Chordirigent und Männerchorkomponist Gottfried Angerer. Seit 1887 stand er an der Spitze der Zürcher „Harmonie", die er zu manchem ehrenvollen Siege geführt hat. Er war außerdem Lehrer an der Kantonsschule sowie Direktor der Musikakademie in Zürich und seit 1897 Ehrenbürger der Stadt Zürich. Angerer schrieb eine große Anzahl wirksamer, musikalisch wertvoller Chorkompositionen.

Am 30. August † in San Francisco im Alter von 80 Jahren die einst vielgefeierte Opernsängerin Inez Fabbri-Mulder (geb. Agnes Schmidt aus Wien). Sie war zuerst in Deutschland tätig und ging dann als Primadonna an die Oper in Valparaiso. Von dort unternahm sie Gastspielreisen durch ganz Amerika. Nach Europa zurückgekehrt, begann sie auch hier Künstlerfahrten, die sie u. a. nach Berlin, Wien und dann zu einem Engagement in Frankfurt (1864—1871) führten.

Am 1. September † in Mannheim im Alter von 63 Jahren der ausgezeichnete Organist Musikdirektor Albrecht Hänlein. Mit ihm ist der letzte der „fünf Gerechten", wie Richard Wagner die Gründer des ersten Richard Wagner-Vereins nannte, dahingegangen.

Schluss des redaktionellen Teils

Verantwortlich: Willy Renz, Berlin

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

VERSCHIEDENES

Der Mengeweinsche Oratorien-Verein (Dir. Fritz Krüger) in Berlin bezweckt die Aufführung großer Werke der klassischen und modernen Chormusik. Die jeden Dienstag 7½ Uhr in der Aula, Kochstraße 66, stattfindenden Proben haben bereits begonnen. Die Anmeldung neuer Mitglieder kann daselbst erfolgen.

Unsere Leser machen wir noch besonders auf die heutige Beilage der Zeitschrift „Die Stimme", Zentralblatt für Stimm- und Tonbildung, Gesangunterricht und Stimmhygiene aufmerksam. Wenn wir früher schon schrieben, es sei ein sehr ernstes und gediegenes Unternehmen, dessen Reichhaltigkeit und Gediegenheit der Aufsätze die Zeitschrift zum eingehenden Studium empfehle, so freuen wir uns aufrichtig, in dieser Auffassung durch die neuesten Hefte bestärkt zu sein. Der Preis, 1.25 M. vierteljährlich, ist bescheiden. Interessenten verlangen vom Verlag Trowitzsch & Sohn, Berlin SW 48, Wilhelmstraße 29, Probenummer kostenlos.

Gustav Borchers' Tonwortseminar

LEIPZIG, Hohe Str. 49.

Ausbildung von Kunstgesanglehrern, Kurse für Schulgesanglehrer.

Prospekte gratis.

Vermisst

wird niemals der Erfolg beim täglichen Gebrauch von

Steckenpferd-Teerschwefel-Seife

mit Schutzmarke „Steckenpferd" von Bergmann & Co., Radebeul, denn sie ist die beste Seife gegen alle Arten Hautunreinigkeiten und Hautausschläge, wie Mitesser, Finnen, Flechten, rote Flecke, Pusteln, Blütchen, sowie geg. Kopfschuppen u. Haarausfall. à St. 50 Pfg. Überz. z. hab.

Fürstliches Konservatorium in Sondershausen

Dirigenten-, Orchester-, Opernschule. Sämtliche Instrumente. Klavier, Orgel, Harfe, Komposition. Kirchenmusik. Schülerorchester. Mitwirkung in der Hofkapelle. Vollständige Ausbildung für Oper und Konzert. Freistellen für Bläser und Bassisten. Aufnahme 30. September und jederzeit. Prospekte kostenlos.

Professor Traugott Ochs.

Verkaufe:

Neue Zeitschrift für Musik begr. von Schumann (1835—1857); 33 Vierteljahrs- bzw. Halbjahrsbände.
„Die Musik" I. bis VI. Jahrgang in Quartalsbänden.
„Die Oper" („Publikationen" Band X, XII, XIV, XVII und XVIII).
C. v. Winterfeld, **Joh. Gabrieli und sein Zeitalter.** 1834.
Printz, **Sing- und Klingkunst.** 1690.
Neue Musikzeitung (Grüninger, Stuttgart). Jahrgang 1889, 1894, 1896, 1897.

H. Hantscho, Steinau (Oder).

Art. Institut Orell Füssli, Verlag Zürich.

Für jeden musiktreibenden Stenographen ist von grösstem Interesse:

Musik-Stenographie

von Ludwig Rambach.

4 Mk.

*** Die Rambachschen Tonzeichen ermöglichen eine viel raschere und leichtere Aufzeichnung als die komplizierte und ungelenke Notenschrift, so dass sie einem talentvollen musikalischen Menschen ermöglichen, eine angehörte Melodie sofort nachzuschreiben. Wertvoll ist jedenfalls, sich die Rambachsche Schrift anzueignen.

Schweiz. Musikzeitung.

Vorrätig in allen Buchhandlungen.

Fünf Feststücke für Orgel.

Für Festgottesdienst und Konzert.

Komposition und Verlag von **W. Schlichting, Münster i. W.** — Jedes Stück drei große Druckseiten, effektvoll, leicht in zwei Systemen. — Preis zusammen nur **1.50 Mk. netto.** — Versand durch den Komponisten, sehr gern franko zur Ansicht.

Auf Wunsch auch Prospekte meiner Kirchenmusikschule.

Carl Bongard's Verlag, Straßburg i. Els.

Soeben erschien von

GEORGE ARMIN-Berlin:

Das Stauprinzip

oder die Lehre von dem Dualismus der menschlichen Stimme. — Dargelegt für Sänger, Schauspieler und Rezitatoren.

I. Teil, Preis 3.— Mk., gebunden 4.— Mk.

Ausführlicher Prospekt gratis und franko.

Bereits erschienen:

George Armin: Müller Brunow. Eine Kritik der Stimmbildung auf Grundlage des „primären" Tones. Preis 2.— Mk.
— **Stimmkrisen und Stimmheilungen.** Eine Abhandlung für Sänger, Schauspieler und Ärzte. Preis 0,75 Mk.
— **Konservatorium und Gesangunterricht.** Preis 1.— Mk.
— **Zur Abwehr!** Preis 0.60 Mk.
— **Gesammelte Aufsätze über Stimmbildung usw.** Band I. Preis 4.— Mk.

Ferner erschien soeben:

Fritz Ritter, Kapellmeister, Berlin: **Was muß der zukünftige Opernsänger wissen?** Preis 1.50 Mk.

Bernhard Ulrich: Ein harmonischer Stimmbildner. Ein Beitrag zur Lehre vom Stauprinzip. Preis 1.— Mk.

Über den

Neuen Wagner-Briefband

wird Näheres im 1. Oktoberheft der MUSIK angekündigt werden.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Chr. Friedrich Vieweg
G. m. b. H.
Berlin — Groß-Lichterfelde



SIGA GARSO

Schule der speziellen Stimmbildung auf der Basis des losen Tones. Mit praktischen Übungen.

Preis 2.— M.

Paul Knüpfer: In seiner Kürze und Prägnanz wohl das Vollkommenste, was mir an einschlägigen Arbeiten in die Hände gekommen ist.

Dr. Leop. Schmidt (im „Berliner Tageblatt"): Unter der gesangpädagogischen Literatur seit langem das erste, was mir wahrhaft nützlich erscheint.

Theater-Courier: In seiner überzeugenden Einfachheit der Kulminationspunkt all dessen, was das Studium des Stimmbildens bisher erreicht hat.

P. BRUNS

Das Problem der Kontra-Altstimme.

Preis 3 — M.

Prof. Herm. Freih. v. d. Pfordten (in der „Schlesischen Zeitung"): Soviel sieht jeder, daß Bruns logisch und konsequent vorgeht. Er deckt die Schäden auf und sucht das Übel an der Wurzel zu fassen ... Jedenfalls war es ein guter Gedanke, die Kernfrage der Stimmbildung im Detail zu behandeln.

Signale: Für das Bedeutendste und wirklich Neue halten wir seine Entdeckung bezüglich des Einflusses der Flageolettöne auf die Stimme und bezüglich der Entwicklung des Falsettklanges zum idealen komprimierten Ton in Kopf und Brust.

KARL SCHOTTE, Aus Kindertagen.

60 Kindergedichte aus „Ringelreihen" von Albert Sergel. Für eine Singstimme mit Klavier, auch für ein- und dreistimmigen Frauenchor in Musik gesetzt.

Zwei Hefte, je 2.— M., zusammen gebunden 5.— M. Chorausgabe, zwei Hefte, je 40 Pfg.

Susanne Dessoir: Ihre Lieder habe ich schon durchgesehen und viel Hübsches und, wie ich glaube, auch für mich Brauchbares darin gefunden.

Lolo Barnay: Die Lieder gefallen mir ganz überaus ... alle sind in der Stimmung so eins mit dem textlichen Inhalt, so ganz für Kinder verständlich und andererseits so abwechslungsreich und originell, daß es ein Vergnügen ist, sie zu singen.

Mary Münchhoff: Die Texte sind reizend und die Musik dazu entzückend. Sie müssen Ihnen viel Erfolg bringen.

Das Nordische Vokal-Trio: Wir haben die Lieder mit Freuden in unser Programm aufgenommen.

KURT HÖSEL, Katzenlieder.

Dichtungen von Gustav Falke zu O. Speckters „Katzenbuch". Für eine Singstimme und Pianoforte in Musik gesetzt.

Zwei Hefte, Preis je 1.50 M.

Keck, originell, witzig wie der Text ist auch die Musik. Für Vortragskünstlerinnen sehr dankbar.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Die letzten Erscheinungen aus dem neuen Katalogs-Nachtrag

von

1900 D. Rahter in Leipzig 1910

Klavierstücke

Baeker, E. op. 15. 4 Klavierstücke. Mittelschwer.
Borkowic, M. op. 5. 3 Morceaux caractéristiques. Mittel.
Bortkiewicz, S. op. 3. 4 Morceaux. Schwer.
— op. 4. Impressions. 7 mittelschwere Stücke.
— op. 9. Sonate in H-dur. Schwer.
— op. 10. 4 Pièces. Schwer.
Bossi, A. op. 31. 2 Morceaux galants. Mittelschwer.
Eggeling, G. op. 145. Bilder vom Lande. Leicht.
Erlemann, G. op. 21. 7 melodische Stücke. Leicht.
Fricke, R. op. 4. Alles mögliche. 20 leichte Stücke.
Friedman, J. op. 27. 4 Klavierstücke. Mittelschwer.
Gorter, A. op. 17. Stimmungsbilder. 8 schwere Stücke.
Haas, J. op. 16. Lose Blätter. 6 kleine Vortragsstücke.
— op. 18. Frohe Launen. 6 leichte Humoresken.
Henriques, J. Bilderbuch für jung und alt. 20 Stücke.
Hermann, Hans. op. 56. Sechs Miniaturen. Leicht.
Herrmann, W. op. 86. Für das kleine Volk. 10 Stücke.
Hinton, A. op. 22. 4 Bagatellen. Mittelschwer.
— op. 23. 3 Morceaux caractéristiques. Schwer.
Kaun, H. op. 34. 4 Stücke. Menuett, Walzer, Etüden. Schwer.
Kronke, E. op. 51. Confetti. 6 mittelschwere Stücke.
— op. 50. 2 Valses allemandes. Mittelschwer.
— op. 52. 6 Miniaturen. Für die Jugend.
Krug, A. op. 107. Für die junge Welt. 8 kleine Stücke.
Laurischkus, M. op. 17. Skizzen. 7 mittelschwere Stücke.
— op. 13. 5 Klavierstücke. Mittelschwer.
— op. 18. Feldblumen. 9 kleine Vortragsstücke.
Lazarus, G. op. 119. Kleine Suite. Für die Jugend.
Nápravnik, E. op. 61. 6 Morceaux. Schwer.
Neruda, F. op. 78. 12 Präludien und Fugen. Schwer.
Noelck, A. op. 38. 6 Klavierstücke. Mittelschwer.
— op. 50. 8 leichte Tonstücke für die Jugend.
— op. 70. 12 melodische Tonstücke. Für die Jugend.
— op. 129. Sonnige Tage. 9 leichte Vortragsstücke.
— op. 148. Freut euch des Lebens. 8 leichte Stücke.
— op. 151. Gnomenbilder. 4 leichte Charakterstücke.
Parlow, E. op. 105 Von allem etwas. 6 Jugendstücke.
— op. 98. Ein Besuch auf dem Lande. 6 leichte Stücke.
Poldini, E. op. 43. Kleines Dekameron. 10 mittelschw. Stücke.
Pommer, W. H. op. 14. Andante patetico con Variazioni. Schwer.
Reisenauer, A. op. 14. Reisebilder. 4händig. Mittel.
Schelling, E. op. 7. Suite fantastique. Mit Orchester.
Schlegel, L. op. 10. 3 Klavierstücke. Mittelschwer.
— op. 11. 2. Ballade. Schwer.
Schütt, E. op. 35. Präludien. Mittelschwer.
Schytte, L. op. 141. 6 Klavierstücke. Mittelschwer.
— op. 142. Waldbilder. 4 leichte Stücke.
— op. 157. Aus Heimat und Fremde. Mittelschwer.
Strauss, R. op. 17, No. 2. Ständchen. Konzertübertragung.
Tofft, A. op. 25. 3 Phantasiestücke. Mittelschwer.
— op. 29. Einsame Stunden. 3 mittelschwere Stücke.
Tschaikowsky, P. op. 51. 6 Morceaux. Mittelschwer.
Weismann, J. op. 17. 4 Impromptus. Mittelschwer.
— op. 21. 9 Variationen und Fuge. Schwer.
Wolf-Ferrari, E. op. 13. 3 Impromptus. Schwer.
— op. 14. 3 Klavierstücke. Mittelschwer.
Woyrsch, F. op. 44. 8 Improvisationen. Mittelschwer.
— op. 48. 4 Metamorphosen. Schwer.
Zilcher, P. op. 25. 6 Miniaturen. Mittelschwer.
— op. 30. Skizzen. 10 leichte Stücke.
— op. 31. Goldene Zeiten. 7 leichte Stücke.
— op. 44. Tanz und Sang. 6 leichte Stücke.
— op. 67. Dies und das. 12 Stücke für die Jugend.

Einstimmige Lieder

Baeker, E. op. 11. 6 schlichte Weisen. Mittel.
Berger, W. op. 96. 3 Balladen für Bariton m. Orch. od. Kl.
Berneker, C. op. 9. 2 Balladen von Felix Dahn für Baß.
Böhm, A. P. op. 17. Kirschenballade. Für Sopran.
— op. 18. 2 Stimmungsbilder von G. Falke. Hoch.
— op. 19. 3 Gedichte von G. Falke. Mittel.
Enna, A. 4 Lieder. Glück, Stimme im Dunkeln u. a.
Fauth, A. op. 5. Schlummerlied m. Cello od. Violine. Mittel.
Fuhrmeister, F. op. 8. 4 Lieder. Vor der Schmiede u. a. Hoch.
Hausegger, S. v. 3 Lieder für Mittelstimme.
— 2 Gesänge für Tenor und großes Orchester oder Klavier.
Jacobi, M. op. 38. 3 Lieder. Für tiefere Stimme.
Kaun, H. op. 37. 3 Lieder. Hoch — tief.
— op. 46. 6 Lieder. Hoch — tief.
— op. 47. 5 Lieder. Hoch — tief.
— op. 49. 4 Lieder. Hoch — tief.
— op. 51. 5 Gesänge. Für tiefere Stimme.
Laugs, R. op. 12. 3 Lieder. Hoch.
Lewandowsky, M. op. 9. 5 Gedichte von Anna Ritter. Mittel.
— op. 10. 5 Gedichte von G. Keller. Mittel.
— op. 11. 5 Gedichte von E. Mörike. Hoch.
— op. 12. 4 Gedichte von Fr. Hebbel. Tief.
— op. 13. Weiße Rosen von Th. Storm. Mittel.
— op. 14. 4 Lieder für tiefere Frauenstimme.
— op. 15. 6 Lieder für Tenor.
— op. 16. 8 Lieder und Gesänge. Mittel.
Lindner, E. 7 Gesänge. Nächte, Traumhaft schöne Stunden u. a.
— 7 ernste und heitere Gesänge.
— 7 kleine Lieder. Für tiefere Stimme.
— 3 Balladen für mittlere Stimme.
— Stimmungen aus Fr. Nietzsche. Tief.
— Lieder des Saidjah für Bariton mit Orch. od. Klavier.
Moellendorff, W. v. op. 5. 2 Gesänge. Hoch — tief.
— op. 10. 6 Gesänge. Hoch — tief.
— op. 11. 3 Gesänge für Mittelstimme.
— op. 12. 2 schlichte Weisen. Hoch — tief.
— op. 13. Belsazar von H. Heine. Bariton m. Orchester.
— op. 14. Tränenkrüglein von F. Schanz. Hoch.
— op. 15. 2 Lieder. Für tiefere Stimme.
— op. 19. 9 Lieder. Hoch — tief.
Perleberg, A. op. 9. Pierrot marié. Heiterer Liederkreis von O. E. Hartleben. Für hohen Baß.
— op. 10. 2 Balladen für Baß.
Rabl, W. op. 9. Frau Sehnsucht von W. E. Ernst f. Tenor.
— op. 10. 6 Gedichte von A. Ritter. Hoch — tief.
— op. 13. Sturmlieder von A. Ritter. Sopran — Alt.
— op. 15. 2 Lieder. Ich liebe dich — Passion.
Reisenauer, A. op. 12. 7 Gedichte von Paul Heyse.
— op. 13. Balladen und Romanzen von Heinrich Heine.
Scheinpflug, P. op. 11. 2 Balladen für mittlere Stimme.
Sekles, B. op. 13. Liebeslieder nach slawischen und romanischen Dichtungen. Tenor — Bariton.
— op. 15. Aus dem Schi-king. 18 Lieder für hohe Stimme nach der Übertragung ins Deutsche von Fr. Rückert
Smolian, A. Ein — bewußt. Für Mittelstimme mit Violin..
Strauss, R. Album von 10 Gedichten von A. F. von Schack.
Tschaikowsky, P. op. 54. Kinderlieder. Einzeln.
Urbach, O. op. 27. 4 Lieder. Für hohe Stimme.
Vrieslander, O. 4 Gedichte im Volkston.
— 4 Gedichte von Theodor Storm.
— 7 Gedichte von Gottfried Keller.
Weismann, J. op. 16. 5 Lieder.
— op. 22. 3 Lieder aus Scherers Kinderbuch.
— op. 23. 10 Lieder.
Wolf-Ferrari, E. op. 11. Rispetti. Sopran — Alt.
— op. 12. Rispetti. 2. Folge. Sopran — Alt.

Prospekte und Ansichtssendungen durch alle Musikalienhandlungen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Konzerte in Westdeutschland

(Rheinprovinz, Westfalen, Hessen - Nassau,
Großherzogtum Hessen und Elsaß-Lothringen)

vermittelt die

Westdeutsche Konzert-Direktion Trier

Inhaber: **Augustus Day,** ehem. Großh. Hess. Hofopernsänger.

Trier a. d. Mosel. — Bureau: Brodstraße. — Fernspr. No. 365.
Telegramm-Adresse: Musikday, Trier.

Sprechstunden: An Wochentagen von 11 bis 1 und von 4 bis 6 Uhr, an Sonn- und Feiertagen von 11 bis 1 Uhr.

Die Direktion vermittelt Künstler-Engagements bei Konzertgesellschaften, Musikvereinen und Gesangchören innerhalb der genannten Bezirke, welche zu ihren Veranstaltungen solistische Kräfte irgendwelcher Art zuziehen, ebenso Bühnengastspiele und -engagements und erteilt unentgeltlich Rat und Auskunft in allen Konzert- und einschlägigen Angelegenheiten.

Arrangements von Konzerten jeder Art. Vollständige Besetzung von Oratorien und größeren Konzertgesangwerken. Ensemble-Engagements. Künstler-Tournees für In- und Ausland. Klavier- und Lieder-Abende. Kammermusik-Soireen, musikalische Veranstaltungen mit und ohne Orchester.

Vertretung nur erstklassiger Künstler und Künstlerinnen, darunter Namen allerersten Ranges. Künstlerliste sowie ausführliche Repertoire und Kritiken stehen den sehr verehrten Herren Musikdirektoren und den pp. Konzertvorständen auf Verlangen gerne zur Verfügung.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

UNIVERSAL-EDITION.

Neue Lieder-Albums.

Interessante Novitäten für Sänger und Sängerinnen.

Soeben erschienen:

U.-E. Nr. 2085-86.

Pfitzner-Album.

Inhalt: op. 2 Nr. 2. Ist der Himmel darum im Lenz so blau?
op. 9 Nr. 2. Die Einsame.
op. 10 Nr. 3. Zum Abschied meiner Tochter.
op. 11 Nr. 1. Ich und Du.
op. 11 Nr. 5. Gretel.
op. 15 Nr. 4. Sonst.
op. 19 Nr. 1. Stimme der Sehnsucht.
op. 22 Nr. 3. Schön Suschen.

Für hohe und tiefe Stimme.

U.-E. Nr. 2501.

Deutsches Lieder-Album.

Inhalt: 1. **D'Albert.** Meine Seele. op. 18 Nr. 2.
2. **Grädener.** Horch auf, mein Lieb'. op. 27 Nr. 3.
3. **Grädener.** Vor dem Fenster. op. 27 Nr. 5.
4. **Kahn.** Die Spröde.
5. **Lessmann.** Du rote Rose. op. 24 Nr. 1.
6. **Mottl.** Märchen.
7. **Pfitzner.** Frieden. op. 5 Nr. 1.
8. **Pfitzner.** Der Bote. op. 5 Nr. 3.
9. **Reger.** Vom Küssen. op. 23 Nr. 4.
10. **Reger.** Glückes genug. op. 37 Nr. 3.
11. **Schillings.** Frühlingsgedränge.
12. **Schillings.** Wanderlied.
13. **Georg Schumann.** Vergißmeinnicht. op. 48 Nr. 2.
14. **Richard Strauß.** Waldseligkeit. op. 49 Nr. 1.
15. **Richard Strauß.** Wiegenliedchen. op. 49 Nr. 3.
16. **Weingartner.** Die Primeln. op. 19 Nr. 1.

Für mittlere Stimmlage.

Preis eines jeden Bandes **M. 3.—.**

Zu beziehen durch jede Musikalienhandlung.

Soeben erschien der reichhaltige Herbstkatalog der Universal-Edition.

UNIVERSAL-EDITION A.G.

WIEN :: LEIPZIG.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Conservatoire de Musique de Genève

Fondation Bartholoni 1835.

Lehrkräfte:

Gesang: MM. Léopold Ketten, Alfonso Dami, Francis Thorold, Mmes. Lacroix-Rabany u. Poulin-Wisard. — **Klavier:** MM. Bernhard Stavenhagen, Mme. Marie Panthès, MM. Lauber, Schulz, Monod, Mottu, Fricker, Behrens, Ostroga, Montillet, Mmes. Bourgeois, Bovet, Chéridjian, Goguel, Schmitz, Marcinhes, Mooser, Delisle, Jaubert, Dürr, Carey, Hartmann, Marlier, Perrin, Renard, Thury, Maystre, Rey, Bulliat, Vatter. — **Violon:** MM. Félix Berber, L. u. E. Reymond, Pahnke, Alexy, Pollak u. Mlle. Dorsival. — **Violoncell:** MM. Adolph Rehberg, Briquet, Lang. — **Orgel:** M. Barblan. — **Harfe:** Mlle. Poulain. — **Hoboe-Cor anglais:** Mr. Rouge. — **Flöte:** Mr. Buyssens. — **Klarinette:** Mr. Capelle. — **Horn:** Mr. Kling. — **Trompete:** Mr. Pyerre. — **Quartettspiel und Orchesterspiel:** M. Félix Berber. — **Orchester-Direktion:** Mr. Bernhard Stavenhagen. — **Ensemblespiel:** Mr. L. Reymond. — **Solfège und Théorie:** Mr. Kling, Mmes. Chassevant, Kunz, Metzger, Terroux, Delaye, — **Solfège supérieur und Improvisation:** Mr. Jaques-Dalcroze und Mlle. Gorter. — **Methode Jaques-Dalcroze (Cours pour professionnels):** Mr. Jaques-Dalcroze. — **Harmonie:** MM. Jaques-Dalcroze, Bratschi, Mlle Gorter. — **Kontrapunkt: Fuge u. Komposition:** Mr. Otto Barblan. — **Instrumentation:** Mr. Lauber. — **Musikgeschichte:** MM. Humbert und Pahnke. — **Histoire des styles:** Mr. Lauber. — **Klavierpädagogik:** M. Stavenhagen u. Mme. Panthès. — **Lecture vocale et instrumentale:** MM. Ketten, Thorold, Dami, Mmes. Lacroix-Rabany et Poulin-Wisard et Mr. Wend. — **Deklamation:** Mlle. Lavater und Mr. Brunet.

Anfang des neuen Kursus: 15. September 1909.

Aufnahmeprüfung: 8., 9. und 10. September. Schriftliche Anmeldungen kann man sogleich an das Direktorium gelangen lassen (oder mündlich vom 1. bis 7. September im Konservatoriumsbureau). — Prospekte und Jahresbericht sind von der Direktion gratis zu beziehen.

Der Direktor: **Ferdinand Heid.**

Selbst-Unterrichts-Briefe:

Konservatorium

Schule der gesamten Musiktheorie. Bearb. von den Königl. Professoren u. Musikdirektor. Blumenthal, Oesten, Pasch, Schröder, Hofkapellmstr. Thienemann, Oberlehrer Dr. Wolter. — **Vollständig in ca. 52 Lieferungen à 1.25 M., im Abonnement à 90 Pf. Monatl. Teilzahlungen. Ansichtssendungen bereitwilligst. — Das Konservatorium bietet** das gesamte musiktheoretische Wissen, das an einem Konservatorium gelehrt wird **Verlag von Bonness & Hachfeld, Potsdam 28.**

Marie Geselschap

Pianistin

München 31, Leopoldstr. 1. Mai—1. Okt.

Berlin W 36, Bayreutherstr. 1. Okt.—1. Mai

Engagementsanträge direkt oder Konzertvertr.: **H. Wolff, Berlin.**

Schriftstellern

bietet sich vorteilhafte Gelegenheit zur **Publikation ihrer Arbeiten in Buchform.** Anfragen an den Verlag für Literatur, Kunst und Musik, Leipzig 73.

Moderne Dirigenten

von **ARTHUR SEIDL.** 75 Pfge.

KOMPONISTEN!

Energische Förderung auch unbekannter Talente. Große Verbindungen! Prüfung der Werke kostenlos. Schnellster Vertrieb.

Verlag ‚Arion' Berlin

Friedrichstr. 212 m.

Bühnen-, Musikalien-, Buchverlag.

Deutsche Vereinigung für alte Musik

Engagementsanträge erbeten direkt an Dr. Ernst Bodenstein, München, Ludwigstraße 22a oder durch alle Konzertdirektionen.

Westdeutsche Konzertdirektion

Augustus Day, Trier, Brodstr. 44

Tel. 865 — Telegr.-Adr.: „Musikday"

Vertretung erstklassiger Künstler und Künstlervereinigungen

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Die **Bayreuther Festspiele** lenkten jetzt mehr als je das allgemeine Interesse auf

Richard Wagners Bayreuther Briefe

die in zwei Bänden, herausgegeben von C. Fr. Glasenapp bezw. Erich Kloss, alles dokumentarisch festhalten, was zur inneren und äußeren Geschichte der Bayreuther Festspiele vom Meister selbst gesagt worden ist.

Aus den Besprechungen:

„In dieser höchst bedeutenden Sammlung spiegelt sich die Geschichte des Bayreuther Werkes wieder; Wagners Briefe sind an die Treuesten unter den Treuen gerichtet, die, in ihrer Selbstlosigkeit des Meisters erhabenem Vorbilde nacheifernd, seine Sorge tatkräftig mit ihm teilten. Glasenapp sagt in der Einführung, daß ‚unter sämtlichen vorhandenen Sammlungen von Briefen des Meisters nicht leicht eine wichtigere, geschichtlich bedeutungsvollere denkbar ist, als diese, in der wir sein persönliches Dasein, Ringen, Kämpfen und Leiden in so unmittelbarer Verbindung mit seinem reformatorischen Lebenswerk verknüpft antreffen'." (National-Zeitung.)

„Was den Band besonders wertvoll für Freunde des Bayreuther Meisters, wie besonders auch für die Wagnerforschung macht, ist die geschlossene Ausgabe unter Berücksichtigung der zeitlichen Aufeinanderfolge, der die Anmerkungen des Herausgebers als sehr wichtige Stütze dienen. Der weit über dreihundert Seiten umfassende Band liest sich wie ein fesselnd geschriebenes Tagebuch. Für die Charakteristik des Meisters als Künstler und Menschen finden sich zahlreiche hochinteressante Beiträge, die im Lichte der Situation, unter deren Eindruck sich der Gedanke zum geschriebenen Wort formte, mehr als einmal erschütternd wirken und klassische Zeugen für den selbstlosen Idealismus wie die Herzensgüte Wagners sind." (Tägliche Rundschau.)

„Als Ergänzung zu den Bayreuther Briefen Richard Wagners erschien ein stattlicher Band Briefe Richard Wagners an seine Künstler, der in keiner Wagner-Bibliothek fehlen darf. Hier lernen wir Wagner kennen, wie er sich bemüht, Künstler für sein Unternehmen zu gewinnen, wie er ihnen seine künstlerischen Absichten und Pläne stets in liebevollster und allzeit hilfsbereiter Weise auseinandersetzt. Wir stehen nicht an, diesen Band neben die bedeutendsten Briefpublikationen Wagners überhaupt zu stellen." (Königsberger Allgemeine Zeitung.)

„Dem Hause Wahnfried ist abermals dieses neue wichtige Geschenk zu danken, das eine außergewöhnlich wichtige Bereicherung der Wagner-Literatur bedeutet. Dieser Briefband enthält fast vierhundert zum größten Teil bisher noch unveröffentlichte Briefe des Meisters an seine Bayreuther Künstler. Der Inhalt des Buches ist demnach eine Geschichte des künstlerischen Bayreuths von Beginn (1872) bis zum Tode des Meisters (1883) in authentisch brieflichen Dokumenten. Alle diese Briefe atmen den Reiz des Persönlichen: sie zeigen den Bayreuther Meister in unmittelbarem Verkehr mit seinen künstlerischen Helfern und sind von so bezwingender Eigenart, daß kaum ein deutsches Kunst- und Kulturbild von so ausgesprochen einziger Bedeutung für die Geschichte unserer Kunst jemals zu verzeichnen sein dürfte. Das Publikum wird dieses Buch unbedingt mit demselben lebendigen Interesse lesen, wie die große Anzahl deutscher Künstler und die weite Menge von Musik- und Theaterleuten aller Art, die hieraus durchweg geradezu überraschende Anweisungen, künstlerische Lehren und damit unendliche Anregungen für ihren Beruf finden würden." (Berliner Neueste Nachrichten.)

„Jedes Wort ist wichtig, jede Zeile charakteristisch, die der Meister in der Ausübung seiner Mission: der Zurüstung von Bayreuth, an seine Helfer gerichtet. Alles ist hier Dokument Lebens und Wirkens höchster Art und hilft Gründe legen und Schutzwehren aufrichten zur Sicherung des wahren Verständnisses von Bayreuth in jenem entscheidenden Zeitraum und Menschenkreis, der noch unmittelbar von des Bayreuther Meisters Lebensodem, diesem reinen Ausfluß gewaltiger Gotteskraft auf Erden, erfüllt und beherrscht wurde. Nicht daß die Gesamtschöpfung des Meisters oder ein einzelnes seiner Werke geringer würde, wenn diese epistolarischen Dokumente fehlten. Nein. Hier stehen die Ewigkeitswerte mit Ewigkeitsdauer. Aber die Vermittlung ihres tiefsten Sinnes, ihrer lautersten Bedeutung an die ausübenden Künstler wie an die Empfangenden, sie bedarf dieser Aufzeichnungen, damit jeder Trübung, jeder Verstumpfung gewehrt werde. — Also hat Richard Wagner zu seinen Künstlern gesprochen! Diese gesprochenen Worte und Reden bilden den Kanzeldienst, die deutende Predigt zu der Liturgie der Werke, zu dem priesterlichen Altardienste, wo die Gemeinde das Allerheiligste der Kunst selbst mit der vollen Glorie des Bayreuther Mysteriums zugeteilt erhält." (M. G. Conrad in den ‚Bayreuther Blättern'.)

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Über das kürzlich erschienene

neue epochemachende Werk von

Robert Mayrhofer

Die Organische Harmonielehre

sagte in einer glänzenden Besprechung die
GRAZER TAGESPOST:

„Der Verfasser hat **ein neues, geradezu verblüffendes System** der spekulativen Harmonielehre entwickelt. Hier hat Mayrhofer gleichsam eine **volkstümliche Ausgabe seiner Klangpsychologie** geschaffen und erklärt sein System, von den Elementen harmonischer Erscheinungen, ihren Reizwirkungen und ästhetischen Wirkungen angefangen, auf leichter verständliche Weise. **Ein Werk, das möglicherweise der ganzen Harmonielehre neue Bahnen weist!**“

Preis 4 Mk. **Durch jede Buch- und Musikalienhandlung zur Ansicht.**

Verlag Schuster & Loeffler, Berlin W 57.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

ANTON SCHINDLER'S
BEETHOVEN-
BIOGRAPHIE

NEVDRVCK HERAVSGEGEBEN VON
DR. ALFR. CHR. KALISCHER

ist **kürzlich** erschienen!

Jede Buch- und Musikalienhandlung
legt das vorzüglich ausgestattete Werk
gern zur Ansicht vor.

BERLIN VND LEIPZIG
VERLAG SCHVSTER & LOEFFLER

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Das **REGISTER** der

KUNSTBEILAGEN

zum eben abgeschlossenen
VIII. Jahrgang wird dem den

IX. Jahrgang

am 1. Oktober eröffnenden

6. BEETHOVEN-HEFT

beigelegt werden.

Gefl. umgehende Abonnementserneuerung erbeten.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

EINGELAUFENE NEUHEITEN

BÜCHER

Hermann Siebeck: Grundfragen zur Psychologie und Ästhetik der Tonkunst (Mk. 2.—.) Verlag: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen 1909.

Julius Max Schottky: Paganini's Leben und Treiben als Künstler und als Mensch; mit unparteiischer Berücksichtigung der Meinungen seiner Anhänger und Gegner dargestellt. Neudruck. (Mk. 6.—.) Verlag: Taussig & Taussig, Prag.

Jahrbuch der Zeit- und Kulturgeschichte. Zweiter Jahrgang 1908. (Mk. 7.50.) Herdersche Verlagshandlung, Freiburg i. B. 1909.

August Wilhelm Ambros: Geschichte der Musik. Vierter Band. Dritte verbesserte Auflage, durchgesehen und erweitert von Hugo Leichtentritt. (Mk. 15.—.) Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig 1909.

Otto Keller: Illustrierte Geschichte der Musik. Dritte Auflage. (Mk. 20. —.) Verlag: A. H. Müller, München 1909.

Richard Stern: Was muß der Musikstudierende von Berlin wissen? Nach authentischem Material herausgegeben. Mit 15 Original-Künstlerbildnissen. Erster Jahrgang 1909. Deutsche Ausgabe. Selbstverlag, Berlin.

Albert Nef: Das Lied in der deutschen Schweiz Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts. (Mk. 2.50.) Kommissionsverlag von Gebrüder Hug & Co., Zürich 1909.

„Der Zerrissene". Komische Oper in drei Akten. Text (nach Nestroy) von Richard Batka. Musik von B. Lvovsky. Textbuch. Verlag: Bruno Wieland, Ravensburg.

Heinrich Schmidt und Ulrich Hartmann: Richard Wagner in Bayreuth. Erinnerungen. Mit 14 Abbildungen. (Mk. 3.—.) Verlag: Carl Klinner (Hugo Kittenberg), Leipzig.

Eduard Bernouilli: Hector Berlioz als Ästhetiker der Klangfarben. Antrittsvorlesung. Verlag: Hug & Co., Zürich 1909.

Paul Magnette: Beitrag zur Geschichte der Symphonie nach Beethoven (1824—1909). Alphabetische Liste der Symphonie-Komponisten nach Beethoven mit Angabe der Zahl der von ihnen verfaßten Werke und der Zeit, wo sie ihre musikalische Schaffenskraft betätigt haben. Selbstverlag 1909.

Gottfried von Straßburg: „Tristan und Isolde." Neu bearbeitet von Wilhelm Hertz. Wohlfeile Ausgabe. Mit einem Nachwort von Friedrich v. d. Leyen. (Mk. 3.—.) Verlag: J. G. Cottasche Buchhandlung Nachfolger, Stuttgart und Berlin 1909.

Victor Laudien: Constanz Berneker. Mit Bernekers Bildnis und einem Vorwort von Konrad Burdach. (Mk. 3.—.) Verlag: Paul Lehsten, Charlottenburg 1909.

Meyers Großes Konversations-Lexikon. Ein Nachschlagewerk des allgemeinen Wissens. Sechste, gänzlich neubearbeitete und vermehrte Auflage. Band 20. (Mk. 10.—.) Verlag: Bibliographisches Institut, Leipzig und Wien.

Ernst Fischer-Planer: Einführung in die Musik von Richard Strauß und „Elektra". (Mk. 1.—.) Reform-Verlag, Leipzig.

Norbert Grabowsky: Der Innenmensch. Ein Schauspiel philosophischen Erkenntnisgehalts in zwei Aufzügen. (Mk. 0.60.) Verlag: Max Spohr, Leipzig.

Max Joseph Kunkel: „Sigurd Ring". Oper in drei Aufzügen. Textbuch. (Mk. 0.50.) Kommissionsverlag von L. Kempf in Bad Orb.

Leo van Heemstede: Paul Alberdingk Thijm (1827—1904). Ein Lebensbild. Verlag: Herdersche Verlagshandlung, Freiburg i. B. 1909.

Franz Artaria und Hugo Botstiber: Joseph Haydn und das Verlagshaus Artaria. Nach den Briefen des Meisters an das Haus Artaria & Compagnie dargestellt und anläßlich der Zentenarfeier herausgegeben. Verlag: Artaria & Co., Wien 1909.

Paul Bekker: Das Musikdrama der Gegenwart. Studien und Charakteristiken. „Kunst und Kultur", Band 3. (Mk. 1.60.) Verlag: Strecker & Schröder, Stuttgart 1909.

Edgar Istel: Karl Ditters von Dittersdorfs Lebensbeschreibung. Seinem Sohne in die Feder diktiert. Zum erstenmal neu herausgegeben. (Mk. 0.40.) Verlag: Philipp Reclam jun., Leipzig.

Theodor Gerold: Kleine Sängerfibel. Sprachliche Übungen für Sänger. Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz 1908.

Hermann Scholz: Die Beziehungen des Männerchorgesangs zur sozialen Frage. (Sonderabdruck aus No. 21 der Deutschen Sängerzeitung „Die Tonkunst", Berlin.) Verlag: Ernst Janetzke, Berlin 1909.

Hermann Stephani: Der Stimmungscharakter der Tonarten. (Sonderabdruck aus Jahrgang IV, Heft 13 der Zeitschrift „Die Musik".) — Händels Judas Makkabäus. (Sonderabdruck aus Jahrgang VIII, Heft 14 der Zeitschrift „Die Musik".) Verlag: C. F. W. Siegels Musikalienhandlung, Leipzig.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

EINGELAUFENE NEUHEITEN (ferner):

Oskar von Riesemann: Die Notationen des altrussischen Kirchengesangs. Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft. Beihefte. Zweite Folge, No. VIII. (Mk. 5.—.) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1909.

MUSIKALIEN

Friedrich Gernsheim: Phantasie (f-moll) für Pianoforte. op. 81. (Mk. 2.50.) Verlag: Rob. Forberg, Leipzig.

Th. W. Werner: Lyrisches Tagebuch. Suite für eine Geige und Klavier. op. 4. (No. 1, 6 je Mk. 1.—, No. 2, 5 je Mk. 2.—, No. 3, 4, 7 je Mk. 1.50.) Verlag: Eisoldt & Rohkrämer, Tempelhof-Berlin.

Friedrich Hegar: „Des Geigers Heimkehr". Für Männerchor. op. 38. (Partitur Mk. 3.—.) Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

A. von Othegraven: Zwölf deutsche Volkslieder für drei Frauenstimmen. op. 34. Heft I, II und III. (Partitur je Mk. 1,50.) Ebenda.

Julius Hagemann: Neue Kinderlieder mit Klavierbegleitung. op. 10. (Mk. 1.80.) Ebenda.

Ludwig Heß: Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Klavier. op. 31. (No. 1 und 4 je Mk. 1.20, No. 2 und 3 je Mk. 1.50.) Ebenda.

Wilhelm Kienzl: Zwei Geschichtsbilder (Gedichte von Hermann Lingg) in Musik gesetzt für Männerchor mit Orchesterbegleitung. op. 79. (Klavierauszug je Mk. 3.—.) Ebenda.

Carl Reinecke: Sonate für Orgel. op. 284. (Mk. 3.—.) Ebenda.

Heinrich Zöllner: Drei Balladen für eine Singstimme und Pianoforte. op. 93. (je Mk. 1.80.) — „Der deutsche Michel". Ein Schlachtlied (O. Kernstock) für Männerchor und Orchester. op. 97. (Klavierauszug Mk. 2.40.) Ebenda.

Fritz Lubrich: Deutsches Bundeslied für ein- oder zweistimmigen Gesang mit Klavierbegleitung. op. 91. (Klavierpartitur Mk. 1.20) — Der Bach-Choralist. Vierstimmige Choralgesänge von Joh. Seb. Bach nach ihrer gottesdienstlichen (liturgischen) Verwendbarkeit auf Grund der Evangelien ausgewählt, geordnet und den evangelischen Kirchenbehörden dargeboten. op. 92. (Partitur Mk. 0.60.) Verlag: Karl Klinner, Leipzig.

Karl Klanert: „Zum Neuen Jahr" (Eduard Mörike). Kirchengesang für vierstimmigen Chor, nebst anschließendem Choral. op. 26. (Partitur Mk. 1.80.) Ebenda.

Gustav Wohlgemuth: „Wie's daheim war" (Peter Cornelius). Lied im Volkston für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 49c. (Mk. 1.20.) Ebenda.

Paul Claußnitzer: Wieng-Liedl in erzgebirgischer Mundart für eine Singstimme mit Klavier. op. 24. (Mk. 1.50.) Ebenda.

Kurt Erbe: „Du liebliche Rose, daß Gott dich behüt'". Lied für eine Singstimme mit Klavier. op. 7. (Mk. 1.50.) Ebenda.

Eduard Siebert: Technische Studien für vorgeschrittene Violinisten. (Mk. 4.—.) Verlag: Otto Jonasson-Eckermann & Co., Berlin.

Hermann Erler: Deux chansons. op. 31. (je Mk. 1.20.) Verlag: Otto Junne, Leipzig.

Alexander Schwartz: Lieder für eine Singstimme und Klavier. „Ein silbernes Märchen" (G. Falke). (Mk. 1.50.) — Fünf Lieder von Carmen Sylva. op. 13. Heft II. (Mk. 2.—.) — Drei Lieder von E. Hügli und E. Heinemann. op. 14. (No. 1 Mk. 1.—, No. 2 und 3 je Mk. 1.50.) — Vergiß es nicht! (Detlev von Liliencron). Duett für Sopran und Tenor mit Klavierbegleitung. op. 15. (Mk. 2.—.) Ebenda.

Pauline Volkstein: Vierundzwanzig Volkslieder mit einfacher Begleitung. (Mk. 1.50.) Selbstverlag, Weimar.

Ferruccio Busoni: Klavierkonzert mit Männerchor. op. 39. (Klavierauszug für zwei Klaviere von Egon Petri. (Mk. 10.—.) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Mathilde v. Kralik: „Weißblume". Oper in drei Akten. Text von Richard v. Kralik nach dem Volksbuch „Flos und Blankflos". Kommissionsverlag von Albert Gutmann, Wien 1909.

George Paul Sylvester Cabanis: „Goethe und Schiller." Ein Schulfestspiel. Musik von Arthur Heyland. (Textbuch Mk. 0.30; Klavierauszug Mk. 1.50.) Verlag: Chr. Friedrich Vieweg G. m. b. H., Berlin-Groß-Lichterfelde.

W. Schönfelder: „Die Teutoburger Schlacht." Patriotisches Schülerfestspiel in sieben Auftritten unter Benutzung einiger Gedichte von F. Dahn, K. Simrock, O. Weber und Th. Colshorn. Musik von Franz Wagner, op. 114. (Textbuch Mk. 0.30; Klavierpartitur Mk. 1.50.) Ebenda.

Curt Wiedemann: „Friedensfreude". Für gemischten Chor und Orchester oder Klavier. op. 13. (Klavierauszug Mk. 1.20.) Ebenda.

Einsendungen sind nur an die Redaktion zu richten. Besprechung einzelner Werke vorbehalten. Für die Besprechung unverlangt eingesandter Bücher und Musikalien, deren Rücksendung keinesfalls stattfindet, übernehmen Redaktion und Verlag keine Garantie.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Oranienburgerstr. 14. **Theodor Kurth** Oranienburgerstr. 14.
Kunstgeigenmacher.

Spezialität: Erbauung von Violinen und Violoncelli, gleichwertig erstklassigen italienischen Meisterwerken.

Methode: Ausarbeitungen nach den Prinzipien Stradivari und auf Grund dreissigjähriger Praxis.

Das Holz meiner Kunstwerke wird nicht mit Kali, Holzessig oder anderen schädlichen Substanzen abgebeizt, daher ein Nachlassen des Tones unmöglich. Dieselben versehe ich mit meinem selbstgefertigten italienischen Öllack, welcher sich dem Holz anschmiegt und dem Instrument den italienischen Charakter verleiht.

Anerkennungsschreiben nur von Musiktreibenden, die ihre Instrumente bei mir käuflich erworben haben.

ZUM SCHILLERJUBILÄUM.

Soeben im Druck erschienen:

CONSTANZ BERNEKER: Chorgesänge aus Schillers „Braut von Messina" für Männerchor, Soli und Orchester.

Klavierauszug 10.— M., Chorstimmen je 1.50 M.

Gesellschaft zur Verbreitung der Werke Constanz Bernekers.

Ansichtssendung bereitwilligst durch die Geschäftsstelle in Königsberg i. Pr., Französische Strasse 1.

Musikinstrumente

für Orchester, Schule und Haus



Großes Lager guter alter Geigen.

Preisliste frei.

Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.

Geschäftshäuser: St. Petersburg, Moskau, London.

Olga de Rubini

Hofopernsängerin a. D.

Gesangunterricht bis zur Bühnenreife

Berlin W 30. Eisenacherstrasse 103. Sprechstunde 4—6 Uhr.

Akademie für Musik JOHN PETERSEN

(Konservatorium und musikpädagogisches Seminar)

Berlin W., Nürnbergerstr. 24a, Ecke Augsburgerstr.

nahe Stadt- und Hochbahn (früher Kurfürstenstr. 86 u. 111)

Vollkommene Ausbildung in allen Fächern f. Konzert u. Oper. — Elementar-Klassen.

Freistellen für Unbemittelte.

Es wird **nur im Sinne von Privatstunden** unterrichtet!

An den Ensemble-, Chor-, Theoriestunden und Vorlesungen können auch Nichtschüler teilnehmen. Privatstunden in- und ausserhalb des Hauses. Aufnahme jederzeit. Prospekte gratis. Sprechst.: 5—6.

Gustav Borchers' Seminar für Gesanglehrer

(gegründet 1898) in Leipzig (gegründet 1898)

Für Chordirigenten (Kantoren). Schulgesanglehrer u. -Lehrerinnen:

Ferienkurse vom 15. Juli—3. Aug. 1909. — Winterkurse vom 7. Okt.—21. Dez. 1909.

Lehrkräfte: Die Univers.-Prof. Dr. Barth (Stimmphysiologie), Dr. Präfer (Geschichte des a capella-Gesangs), Dr. Schering (Ästhetik), Linz (Didaktik), Dr. Sanssmann (Geschichte des Schulges.), Borchers (Kunstgesangstheorie und Praxis). Prospekte durch Oberlehrer Gustav Borchers, Hohe Strasse 49.

Del Perugia-Schmidl-Mandolinen



Mandolen Lauten Guitarren

anerkannt die beste Marke

(nur echt, wenn mit Original-Unterschrift

F. Del Perugia).

Allein-Debuet für die ganze Welt

C. Schmidl & Co., Triest

(Oesterreich).

Kataloge gratis. Coulante Bedienung. Wiederverkäufer gesucht.

Original-Einbanddecken zur MUSIK

pro Quartal

nur **1.00** Mk.

durch

jede Buch- und Musikalienhandlung.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

DRESDEN. :: Meisterschule für Kunstgesang.

Direktion: **HEINRICH SIEMERLING** :: Professore di canto naturale.

Speziallehre des natürlichen Tones, infolgedessen Singen ohne Ermüdung.

Diese Methode und Singart wird als eine denkbar vollendete bezeichnet, u. a. von Sr. Exzellenz **Graf Nicolaus von Seebach**, General-Intendant; den Herren Geh. Hofrat **Edler von Schuch**, General-Musikdirektor der Königl. Hofkapelle in Dresden; Hofkapellmeister **Alois Schmidt**; Professor **Hartog**; Dr. **Otto Knaap, Ludwig Hartmann**, Musikreferenten; dem Direktor **Willy Bopp** am Wiener Konservatorium und Direktor **von Johannsen** vom Kaiserlichen Conservatoire zu St. Petersburg.

Dresden 16, Fürstenstrasse, Villa 50. Sprechzeit: ½3—4 Uhr, ausser Mittwoch.

Sanna von Rhyn

Sopran. Konzert- und Oratoriensängerin. Gesangspädagogin. Altitalienische Methode.

Dresden-A., Nürnbergerstr. 50.

Sprechstunde 2—4 Uhr. **On parle français. English spoken.**

Heinrich G. Noren

Theorie und Instrumentation

Loschwitz bei Dresden

König Friedrich Auguststrasse 17 I.

Eduard E. Mann,

Tenor. Konzert- u. Oratorien-Sänger.

Gesang-Unterricht. Stimmbildner.

Lehrer an der Hochschule d. Kgl. Konservatoriums.

Dresden-A., Schnorrstrasse 28.

Sprechzeit: 3—4 Uhr.

Gerda Rombell

Konzert- und Oratoriensängerin (Sopran). Altitalienische Schule

Dresden-A., Fürstenstr. 1 pt. r.

Sprechstunde 5—6 Uhr nachmittags

Frau Dr. Lilly Tangel-Strik

DRESDEN-A, Schnorrstraße 27.

Klavier-Virtuosin ▫ Kammermusik Konzertbegleitung ▫ Musikunterricht

Sprechstunde 3—4 Uhr.

Marie Alberti

Dresden-A., Strehlenerstrasse 3.

Alt- und Mezzo-Sopran, Konzert- und Oratorien-Sängerin.

Vollständige Ausbildung für Oper und Konzertsaal.

Sprechstunde 10—1 Uhr.

I. Charlottenstraße 28.
Sprechstunden 12—1 u. 5—6 Uhr.
Ausbildung in allen Fächern der Musik.
Prospekte kostenfrei durch das Sekretariat.

Eichelberg'sches Konservatorium

Direktor: Paul Elgers.
Künstlerischer Beirat: Fritz Masbach.

II. Elsiebenerstraße 18.
3½—4½ Uhr.
Elementar-Klavier- und Violin-Schule für Kinder von 6 Jahren an. In beiden Instituten unterrichten dieselben Lehrkräfte. Eintritt jederzeit.

Seminar z. Ausbild. f. d. Lehrfach. Konservatorium, Opern-, Schauspiel-, Bläser-, Chor- u. Orchesterschule. Rhythm. Gymn. v. Jaques Dalcroze.

Rudolf Fiering

Gesanglehrer u. Chordirigent

Berlin-Grunewald, Caspar Theyßstr. 30 I

Tel.: Wilm. A. 3094

Theodor Prusse

= Pianist u. Konzertbegleiter. =

Für Unterricht schriftliche Anmeldung erbeten.

BERLIN W 50, Passauerstrasse 39 III.

AUGUST REUSS

Charlottenburg, Dahlmannstr. 3

Unterricht in musikalischer Theorie, Kompositionslehre, Instrumentation.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Stern'sches Konservatorium

zugleich Theaterschule für Oper und Schauspiel.

Direktor: **Professor Gustav Hollaender.**

Berlin SW. Gegründet 1850. **Bernburgerstr. 22a.**

Zweiganstalt: Charlottenburg, Kantstrasse 8—9.

Frequenz im Schuljahr 1908/1909: 1179 Schüler, 117 Lehrer.
Ausbildung in allen Fächern der Musik und Darstellungskunst. **Sonderkurse** für Harmonielehre, Kontrapunkt, Fuge, Komposition bei **Wilhelm Klatte.** Sonderkurse über Ästhetik und Literatur bei **J. C. Lusztig.**
Elementar-Klavier- u. Violinschule für Kinder vom 6. Jahre an. Inspektor: Gustav Pohl.
Beginn des Schuljahrs 1. September. Eintritt jederzeit. Prospekte und Jahresberichte kostenfrei durch das Sekretariat.
Sprechzeit 11—1 Uhr.

Martha Braun Sopranistin. ◻ Gesangschule. ◻ Ausbildung für Oper und Konzert
BERLIN W 50, Neue Ansbacherstrasse 15.

Fritz Masbach
Ausbildung im Klavierspiel
Berlin W.,
Uhlandstraße 39.
Konzertdirektion
Eugen Stern, Berlin.

Gustav Kantorowicz
Theorie, Komposition, Klavier
Berlin W
Nürnbergerstr. 19, Gartenh.

Spedition Berlin
A. WARMUTH
Hofspediteur Sr. Königl. Hoheit d. Prinzen Georg von Preussen
BERLIN
C 2, Hinter d. Garnisonkirche 1a
NW 7, Schadowstrasse 4/5
W 15, Joachimsthalerstrasse 13.
Beförderung von Reisegepäck
∴ als Fracht- und Eilgut ∴
Empfangnahme und Zustellung
ankommender Reiseeffekten.

Margarethe Toeppe
BERLIN W, Gossowstr. 3 Sprechzeit 9—10 und 1—2 Uhr
Dirigentin des Margarethe Toeppeschen Frauenchors, Pianistin und Lehrerin des Klavierspiels von den Anfangsgründen bis zur Konzertreife
Ensemblestunden 4- und 8händig, prima vista
Theorie und Geschichte der Musik

Erna Klein
Klavier-Virtuosin ▭ Kammermusik
Lehrerin am Klindworth-Scharwenka-Konservatorium
BERLIN NW, Altonaerstrasse 12

Elise Hoffmann
Lehrerin des Kunstgesanges (Methode Aglaja Orgeni, Dresden)
BERLIN W, Lützowstr. 69II. Sprechstunden vormittags 11—1 Uhr.

Fritz Krüger
Dirigent des Mengeweinschen Oratorien-Vereins,
Chordirigent an der Bethlehemskirche,
Komponist und Gesanglehrer
Berlin-Schöneberg, Tempelhoferstr. 17III
= Sprechzeit: Dienstag und Freitag 2—3 =

Fritz Rückward, Dirigent des **Brahms-Vereins** zu Berlin (früher Musikalische Vereinigung) und des **Zehlendorfer Chor-Gesangvereins.** **Berlin W 15,** Kaiser-Allee 14

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Musiksalon Colberg,

Telephon 448. **DRESDEN, Hohe Straße 38** Telephon 448.

Privatunterricht in künstlerischem Klavierspiel und Musiktheorie. Gelegenheit zum Vorspielen in

Privat-Matineen an je einem Sonntag des Monats

unter Mitwirkung hervorragender Künstler.

4- und 8händiges Klavierspiel auf 2 Flügeln (Bechstein und Hagspiel). Musikunterricht in deutscher und englischer Sprache.

Karl Götz

Bariton Lieder-Sänger

Erster Loewe-Interpret

FRANKFURT a. M., Steinweg 7 C. A. André, Musikhaus.

Georg Wohlstein

Konzert- u. Oratoriensänger
(Tenor)
Gesanglehrer. Partie- u. Ensemblestudium
Berlin W 35, Potsdamerstr. 118.

E. Ferrier

Musikpädagoge, Klavierkünstler.
Charlottenburg 5, Schloßstraße 62.

Adolf Göttmann

Lehrer für gesangliche und sprachliche Tonbildung. Stimmkorrekturen
Vollständige stilistische Ausbildung für den Opern- und Konzertgesang.
Berlin W. Bülowstrasse 85a. Sprechstunde: Wochentags 3—5.

Hanna Mara

Opernsängerin ▪ Sopran (hochdramatisch)
Unterricht im Bühnen-, Konzert- ∴ ∴ und Kirchengesang: ∴ ∴
deutsch — englisch — französisch — italienisch.

Berlin W, Nassauischestr. 57. :: Fernspr. Wi. A. 4426. :: Anmeldungen schriftlich erbeten.

Karl Kämpf

Komponist und Konzertbegleiter (Klavier und Harmonium)
Berlin-Schöneberg, Stubenrauchstr. 1.
Telephon VI, 1117.

Otto Nikitits, Violinist
Lucie Nikitits, Pianistin

Unterricht.
Kammermusikspiel.
Berlin-Wilm.,
Pfalzburgerstr. 58 III.

Lola Rally

Kgl. Sängerin ✶ Hoher Sopran ✶ Konzert und Oratorien
BERLIN W, Neue Winterfeldstraße 30.

Bruno Plothow

Korrepetitor ✶ Künstlerische Begleitung
Lehrer für Kunstharmonium
BERLIN W 57, Elssholzstr. 3 Hpt.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Stimmbildung und Stimmgymnastik!

Richtiges, zweckentsprechendes Üben, bedingt durch tägliche Aufsicht; daher schon nach kurzer Zeit sicheres Urteil über Fähigkeiten.

Ziel ist: Erfolgreiches Weiterarbeiten ohne tägliche Aufsicht.

Sprechstunde 4—5.
Prospekt wird gern übersandt

Gustav Kirchberg, Charlottenburg,
Mommsen-tr. 6

Anna Stephan

(Altistin) o. Konzert- u. Oratoriensängerin
Charlottenburg,
Berlinerstraße 39.

Berthold Knetsch

Dozent f. Musikwissenschaften a. d. Freien Hochschule, Berlin.
Berlin W 15, Bleibtreustrasse No. 38, Gartenhaus.

Unterrichtskurse für Musikwissenschaften und Klavierspiel

(Im Sinne der Riemannschen Lehren und ihres weiteren Ausbaues.)

Ausführliche Prospekte unentgeltlich.

Adelin Fermin

BERLIN W 30, Motzstraße 65

Fernsprecher: VI, 13155, Sprechzeit 3—4 Uhr

Lyrischer Bariton
Konzert- und Oratoriensänger

Unterricht im französischen und italienischen Kunstgesang

PAUL ELGERS

Violin-Virtuose
Direktor des Eichelbergschen Konservatoriums
Ausbildung im Violinspiel
Sprechstunde 12—1, 5—6
im Konservatorium Charlottenstr. 28.

Gesang-Schule für Damen

Marie Pfaff • Berlin W 30
Hohenstaufenstr. 35, III, am Victoria Luiseplatz
Sprechstunde 11—12 außer Sonntags

Frau Grethe Baur

Gesangspädagogin (Mezzosopran)
Gewissenhafte Stimmbildung
Opern □ Konzert □ Sologesang
Sprechstunde 1—3. **W 30, Ansbacherstr. 3**

Else Sievert

Konzertsängerin.
Lehrerin für Gesang am Sternschen Konservatorium.
Montag und Donnerstag 3—5. **Ansbacherstr. 32, I.**

Ohne jede Anzahlung • *Auch Sonntags geöffnet.*

verkaufe ich **Pianos** erstklassiges Fabrikat (9 × prämiiert Staatsmedaille) in allen Holz- und Stilarten, von wunderbarer Tonfülle (Flügelton), gegen kleine monatliche Teilzahlung ohne jeden Preisaufschlag.

Für jedes Instrument gewähre ich 20jährige schriftliche Garantie.

Conrad Krause Nchfg.,
Berlin W 50,
Ansbacher Str. 1 — Ecke Kurfürstenstr.
Telephon Ch. 10410.

Ella Schmücker

Konzertsängerin — Sopran
Steglitz-Berlin, Beiertstraße 14.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Nicoline Zedeler
(Schule Theodore Spiering)
· Violinvirtuosin und Lehrerin ·
Berlin W, Bambergerstr. 19.

Charles Robertson
Dresden-A., Reichsstrasse 9.
Bass-Bariton, Gesangspädagoge, Konzert- und Oratoriensänger.
Anmeldungen schriftlich erbeten.

Marie Söhle
Dresden-A., Helmholtzstr. 3b.
Gesanglehrerin a. d. Hochschule d. Kgl. Konservat.
Vollst. Ausbildung für Oper und Konzert.
Stimmbildung.

Frau Felix Schmidt-Köhne
Professor Felix Schmidt
Konzertsängerin (Sopran)
Sprechstunde für Schüler v. 3—4
Ausbildung im Gesang
◇ für Konzert und Oper ◇
BERLIN W 50, Rankestr. 20. Telefon Amt VI, 13293.

CLARA SCHWARZ
Mezzo-Sopran ▫ Konzertsängerin und Gesanglehrerin
BERLIN W, Marburgerstr. 18 III ▫ Sprechstunde 3—5.

Hermann Durra
Unterricht in Kunstgesang und Stimmbildung, sowie in sämtlichen Fächern der Musiktheorie. ▫ Deutsch und Englisch.
Berlin W 62, Schillstr. 19. Telefon VI, 6427.

Anna von Gabain
Pianistin,
Berlin W 15,
Uhlandstr. 30 III
□□□□□□ Konzert und Unterricht (Methode Carreño). □□□□□□

Luisen-Konservatorium „West"
Direktion: Emma Woelm. (früher Kaiserallee 207).
Der Unterrichtsplan umfaßt folgende Zweige:
Klavier, Violine, Violoncello, Sologesang, Ensemblespiel, Pädagogik des Klavierspiels, Theorie (allgemeine Musiklehre und Elementartheorie, Harmonielehre), Kontrapunkt und Fuge, Formenlehre, Instrumentationslehre, Partiturspiel.
Berlin-Wilmersdorf, Motzstraße 40. Sprechstunde 4—5. Fernsprecher Wi. 1760.

Bernhard Irrgang
Charlottenburg, Goethestraße 81.
Königlicher Musik-Direktor, Organist an St. Marien u. an der Philharmonie. Ausbildung im Orgelspiel. Einstudieren von Oratorien.
Anmeldungen schriftlich.

Max Giesswein,
Berlin W 50
Kulmbacherstraße 6.
Opern-, Konzert- und Oratoriensänger (Tenor).
Ausbildung aller Stimmgattungen nach physiologisch. u. phonetischen Grundsätzen.
Dramatischer Unterricht.
Schriftliche Anmeldungen erbeten.

Reinhold Vorpahl
Langjähr. Lehrer des Mandolinen- u. Guitarrespiels
BERLIN W 50 Nürnbergerstraße 25 Amt Charlottenburg 5016
Verfasser der „Neuen Reform-Mandolinen-Schule", II. Aufl., des „Schatzkästlein für Guitarre-Freunde" und Vorpahls „Mandolinen-Album" I, eigene Kompositionen des Verfassers, wie auch Arrangements bekannter Musikstücke im mehrstimm. Satz. Neu erschienen: „Goldenes Album für Mandoline und Guitarre".

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ARNO NADEL Anleitung zum Vom-Blatt-Singen
nach eigener Methode.
BERLIN W 50, Spichernstraße 21.

MARIA LEO Berlin W 57 Pallasstrasse 12 | Ausbildung Gehörbildung im Klavierspiel und zum Lehrberuf. (Tonika - Do - Methode) Kurse für Musikstudierende und -lehrende.

LILLI VON ROY, **BERLIN W,** Kleiststraße 31. Klavierkünstlerin.
Konzertunterricht im Gesangsvortrag. — Begleitung. — Kammermusik.

KONSERVATORIUM Direktion: OTTILIE V. HANUSCHEWSKI
Ausbildung in allen Fächern der Musik
BERLIN W 57, Steinmetzstraße 42.

Dr. Walter Krone Konzertbegleiter ∴ **Berlin NW**
Albrechtstr. 16
Fernsprecher IIIa 8257.

Oscar Wappenschmitt. **Klavier, Musikalische Theorie** usw.
BERLIN W 30, Landshuterstraße 36. — **Schüler H. van Eykens.**

Hjalmar Arlberg Bariton. ∴ Gesangunterricht.
Berlin W 30, Freisingerstraße 14.

Georg Erler (R. G. Erler) **Berlin W 30,** Martin Lutherstr. 8 (Ecke Hohenstaufenstraße)
Spezial-Musikalienhandlung und Leihanstalt. Tel. VI, 4886
English spoken. On parle français.

Adele Spengler
Unterricht im Klavierspiel für Anfänger und Vorgeschrittene.
Berlin W, Fasanenstraße 45 III
Anmeldungen schriftlich erbeten.

Sergei Klibansky Konzertsänger — Bariton. Hauptlehrer am Sternschen Konservatorium.
Berlin W 30, Bayerischer Platz 4 p. l.
Telephon: Amt VI, 15795. ∴ Sprechstunde: 4—5 Uhr.

Alfred Simon
Konzert-Begleitung, Vortrags- und Partien-Studium. ∴ ∴
Berlin W 50, Pragerstraße 16.

Otto Lindemann Konzertbegleiter. 1906/07 Kapellmeister und Solorepetitor an der Komischen Oper.
Berlin, Goltzstrasse 18. Tel.: VI, 10876.

Frau Dr. Hedwig Lehnsen geb. Wolfradt
Konzertsängerin und Gesanglehrerin. **Korrepetieren** m. Berufskünstlern. Gründliche musikalische Ausbildung vom Anfang bis zur künstlerischen Reife. **Berlin W 30,** Freisingerstrasse 2, Amt VI, 2702.

Alfredo Cairati Berlin-Charlottenburg, Fasanenstr. 15.
Pianist und Komponist. Lehrer am Sternschen Konservatorium. Konzert-Vertretung: **Hermann Wolff, Berlin W.**

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wilhelm und Elsa Mailberg

Produktion und Kultur der Stimme durch TRAINING

Methode Jean de Reszke ✠ Berlin W, Ludwigskirchplatz 12

Irene v. Brennerberg — Violin-Künstlerin. Unterricht und Kammermusik. **Berlin W 15,** Pariserstrasse 12.

Howard D. Salins — **Geigen-Künstler und Komponist** Unterricht im höheren Violinspiel. Kammermusik **BERLIN-CHARLOTTENBURG, Mommsenstraße 65** Sprechst. 12—1.

Max Laurischkus — Konzertbegleiter, Klavier-, Theorie- und Kompositionsunterricht. **Berlin W,** Geisbergstr. 40.

Frau Lydia Hollm — **Konzert- und Bühnensängerin.** Gesangslehrerin für die Ausbildungsklassen am Sternschen Konservatorium. Privat-Unterricht: Berlin W 15, Pariserstr. 55. Sprechstunden: Täglich von 2—1/24, außer Mittwoch und Samstag.

Clara Krause — **Konzert- und Oratoriensängerin. Gesangunterricht** von den ersten Anfängen bis zur Konzertreife. Lehrerin der Städt. Gesangskurse f. Ton- u. Gehörbildung in Berlin u. Charlottenburg. Dirigentin des Clara Krauseschen Frauenchors. **Berlin-Charlottenburg,** Leibnizstr. 101a. Sprechzeit tägl. 1-2.

Agnes Brandt — Gesangunterricht. **Berlin W,** Landshuterstraße 3.

Rothenbücher, Baß-Bariton **Berlin W,** Holsteinischestr. 30.

Dr. Renno Wüstner — **Kapellmeister und Konzertbegleiter.** Unterricht im **höheren Klavierspiel.** Kammermusik. Partienstudium. Vollständige Ausbildung für Oper u. Operette. **Charlottenburg,** Uhlandstraße 183 (Kantstraße), Gartenhaus part. l.

Lina Coën — **Klavierbegleitung — Einstudieren von Liedern** **Berlin W, Trautenaustr. 12.** Telefon Amt: Wi.A. 5128.

Emmy v. Linsingen — **Konzert- u. Oratoriensängerin. Sopranistin.** **Wilmersdorf-Berlin,** Kaiserallee 45.

Emmy Reinhardt — Opern- u. Konzertsängerin (Sopran). Ausbildung aller Stimmgattungen für Oper und Konzert. **Berlin W 30,** Neue Winterfeldtstrasse 22 I. Sprechstunde 3—4 Uhr.

Anna Wüllner — **Gesanglehrerin am Konservatorium Klindworth-Scharwenka.** Privat-Adresse: **Berlin W 50, Bambergerstr. 38.** **Sprechstunden:** Mittwoch und Samstag von 1 bis 2 Uhr.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Luise Geller-Wolter = Altistin = Charlottenburg, Grolmanstr. 28.

WILLI KEWITSCH Sopran. Konzert- und Oratoriensängerin. Künstler. Gesangunterricht auf naturgemässer Grundlage. ∴ ∴ Atemtechnik und Tonbildung. BERLIN-SCHÖNEBERG, Heilbronnerstrasse 17.

Hedwig Hollatz = Pianistin = Unterricht, Konzertbegleitung, Korrepetition, Partienstudium
BERLIN W, Maaßenstraße 15. Sprechzeit 12-1 Uhr. — Teleph. VI, 14227.

Otto Werth, Bariton Konzert- und Oratoriensänger. Berlin W 30 Münchenerstr. 43 Fernspr.: Amt VI 14186

Käthe Hauffe Lieder- u. Oratoriensängerin ☛ Hoher Sopran ☚ Berlin W. 30, Motzstrasse 16 Gth. II.

Albrecht Löffler Violoncello * Solospiel Kammermusik * Unterricht Berlin W 30, Kyffhäuserstraße 10 I. Fernspr. VI, 10412.

Kammersänger **Alexander Heinemann** Berlin W 50, Pragerstrasse 25 Fernsprecher: Wi. A. 3040.

Dr. Hermann Brause. Eigene Adresse: Görlitz, Blumenstraße 29a, part. Konzertvertretung: Jules Sachs und Herm. Wolff, Berlin.

Leo Halir Kgl. Kammermusiker. ▫ Violoncellist. Charlottenburg 4, Kantstraße 60. Sprechst. 2–4.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Hettie Schüssler

Künstlerische Porträt-Photographie.

∴ Heim- und Künstleraufnahmen ∴

English spoken. On parle français.

Vorherige Anmeldungen erbeten. Empfangszeit 9—5 Uhr

Lützow Ufer 36 **Berlin W 62** Ecke Kurfürstendamm

Fernsprecher: VI, 4808.

Benno Schuch

Violine. Unterricht u. Kammermusik.

Berlin W 30, Barbarossastr. 32a.

Fernspr.: Amt Wi. A 3462.

Ernst Biernath

Charlottenburg

Leibnizstrasse 35

Guitarrelehrer. Verfasser d. Monographie „Die Guitarre seit dem III. Jahrtausend vor Christi". Liederbegleitungen. Lautenartiges Solospiel.

Gusti Bandau

Atelier für künstlerische Photographie

Aufnahmezeit täglich von 10—1 Uhr vormittags

Berlin W, Motzstraße 40. Gartenhaus.

Frederick V. Sittig

Pianist und Lehrer am Eichelbergschen Konservatorium

Klavierunterricht in deutscher und englischer Sprache.

Berlin W (Schöneberg)

Starnbergerstr. 5.

Leo Liepmannssohn · Antiquariat

Berlin SW 11, Bernburgerstraße 14.

Spezialität: Musikliteratur — Praktische Musik Musikerporträts — Autographen.

Nicht Vorrätiges wird rasch und billig beschafft.

Letzterschienene Lagerkataloge:

Nr. 156 Musiktheorie und -Aesthetik, Akustik, Musikpädagogik. Nr. 160 Beiträge zur Geschichte der musikalischen Notation. Nr. 161, 164, 166 und 168 Deutsche Literatur (A—Z), mit einer Abt., enthalt. musikal. Kompositionen deutscher Dichtungen. Nr. 163 Autographen (Schriftsteller, Gelehrte, bildende Künstler, Schauspieler und Musiker). — Nr. 165 Musiker-Biographien. Nr. 167 und 169 Instrumentalmusik. — Nr. 170 Aeltere Werke zur Musik-Literatur vom 15. bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts. — Nr. 171 Musikalische Zeitschriften und Bibliothekswerke. — Ich veröffentlichte ferner: Desideraten-Liste musikalischer Werke, die ich zu verlangen bitte.

Ankauf von ganzen Musikbibliotheken, Musikalien- und Autographensammlungen, sow. einzelner wertvoller Stücke gegen bar zu höchsten Preisen.

BERTA STOCKERT

Konzert und Oratorien-Alt.

Konzertdirektion Wolff, Berlin, Flottwellstr. 1.

Musikdirektor

Willy Klinke

Musik-Pädagoge

Klavier-Komposition ▭ Theorie

(ehemals Vertreter von Prof. Wilh. Leipholz)

Anmeldungen schriftlich erbeten

Berlin W 50, Ansbacherstr. 11, Gh. II.

Agnes Fridrichowicz

Altistin ▫ Gesanglehrerin

Lieder- u. Oratoriensängerin

Empfehlung: Prof. Georg Schumann

Berlin W 15, Fasanenstraße 59

Bogea G. Oumiroff

l'Officier de l'Académie Française

Baryton des Concerts Colonne à Paris

(Lehrer am Eichelbergschen Konservatorium)

Anmeldungen schriftlich erbeten

Berlin W 50, Rankestrasse 13

Hans-Butze Hasse

Geigenkünstler

(Schüler von Carl Halir, Ot. Sevčik, Carl Flesch)

Einzelunterricht — Kammermusik

BERLIN W 30, Münchenerstr. 6

Sprechstunde: Dienstag u. Freitag 3—4 Uhr

Luise Müller-Mann

SOPRAN (hochdramatisch)

Konzert- u. Opernsängerin, Schule Kempner u. Mallinger Gesanglehrerin

Stimmbildung nach der Methode Lilli Lehmann

BERLIN-Wi., Kaiser-Allee 70 (Ringbahnhof)

Sprechstunde 12—3

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Albert Jungblut
Berlin W. 30, Winterfeldstrasse 35.

Konzert- u. Oratoriensänger
(Tenor)
Konzertdirektion Hermann Wolff,
BERLIN W. 35.

Valerie Zitelmann
Unterricht in Stimmbildung, Atemtechnik, Aussprache u. Vortrag.

Altistin * Lieder- und Oratoriensängerin
Berlin W 50, Rankestraße 31/32 Gh.
Fernsprecher: Charlottenburg 13860.

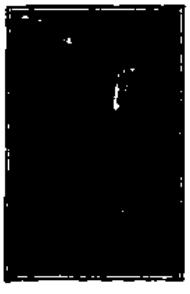
Konservatorium des Westens
Grolmannstrasse 27, am Savignyplatz.
Direktion: Anna Schäffer und Otto Kutschenreuter.
Ausbildung in Opern- und Konzertgesang, naturgemässe Stimmbildung, und sämtl. Instrumentalfächern. Neueingeführte grundbildende Lehrmethode, wie sie sich im Schwantzer'schen Konservatorium (Lutherstr. 44) glänzend bewährt hat, für Anfangs- und Repititionsklassen. Besondere Pflege aller Art Kammermusik für Kinder und Erwachsene unter persönlicher Leitung der Direktoren. Eintritt jederzeit. Prospekte kostenfrei. Jeden Mittwoch ½8 bis 10 Uhr Orchesterübung für Schüler und Dilettanten im Saale des Konservatoriums.

Dr. phil. et. mus. Max Burkhardt
Klavier, Theorie :: :: ::
Partienstudium, Vorträge
Marietta Wernher, Konzertgesang
BERLIN-FRIEDENAU, Kaiserallee 103 (Rheinstraße). Fernsprecher.

Willibald von Sadler-Grün
Konzertsänger und Gesanglehrer
BERLIN W 30, Eisenacherstraße 90/91

Ernst Heine (Heinemann)
Bariton. Hauptlehrer am Klindworth-Scharwenka-Konservatorium
Berlin-Wl., Pragerstraße 25 — Tel.: Wl. A. 3040.

George Fergusson
Baritonist.
Unterricht im Kunstgesang u. Stimmbildung.
Berlin W, Augsburgerstr. 64.



Leo Zelenka-Lerando
Harfenvirtuose
Im Repertoire vorwiegend Manuskript-Kompositionen moderner Tonsetzer.
Künstlerischer Einzelunterricht.
Charlottenburg 2,
Bleibtreustraße 47.

Musikalische Gesellschaft. Dirigent: Eduard Levy.

Aufnahme neuer eingender Mitglieder durch schriftliche Meldung beim Dirigenten, Kapellmeister Eduard Levy, W. Barbarossastr. 64 II, Tel. VI, 14727.

Einmal wöchentliche Übungen, Dienstag 5 bis 7.

„An die Allmacht"
eine neue Messe für Soli, Chor und Orchester, Dichtung und Musik von Eduard Levy.

Der Klavier-Auszug ist im Verlage von Albert Stahl, Potsdamer Strasse 39, erschienen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Jesco von Puttkamer.

Tenor. Schüler von Stockhausen und Prof. Eduard Gaertner, Wien. **Einzelunterricht im Kunstgesang** (deutsch, französisch, italienisch). **Ausbildung für Oper. Technische Stimmbildung und besondere Pflege des bel canto.**

Charlottenburg, Giesebrechtstr. 7. Sprechstunde 3—4 Uhr.

Frau Arthur Nikisch

Gesangs- und Vortragsmeisterin
Vollständige Ausbildung für Lieder-Vortrag, Oratorium u. Oper

Leipzig, Thomasiusstr. 28 **Berlin W. 30,** Neue Winterfeldstr. 21

Stimmbildner

Ejnar Plockross

Naturgemäße Entwickelung der Sprech- und Gesangstimme. Spezielle Pflege für kranke und beruflich angestrengte Stimmen.

Berlin W, Meierottostr. 5 — Sprechst. Sonnt. 9–10, Dienst. 3–5.

Frau Professor Dr. Adalbert von Hanstein

Vortragskünstlerin u. Lehrerin für Sprechtechnik. Empfohlen durch Rudolf Presber u. Albert Traeger. **Berlin W 50,** Marburgerstr. 14
Sprechstunde 2—4 Uhr.

Willy Collin

Erster Kapellmeister am Stadttheater zu Bern, im Sommer Dirigent der Morwitzoper in Berlin. Partien-Studium für Oper und Konzert.

Otto Becker Bianca Becker-Samolewska

GRUNEWALD, Caspar Theyss-Str. 24

I. Organist der alten Garnisonkirche ▫ Lehrer a. d. Kgl. Hochschule für Musik ▫ Klavier, Orgel, Theorie, Kammermusik, Konzertakkompagnement, Korrepetition.

Violinvirtuosin Konzertmitwirkung, Kammermusik, Violinunterricht.

Gustav Franz

Berlin W 30, Freisingerstraße 11.

Konzert- und Oratoriensänger
Bariton
Ausbildung im Gesang für Konzert und Oper

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Musikbildungsanstalt zu Charlottenburg-Berlin. Tel.: Charl. 2501.
Leibnizstr. 85, je ca. 5 Minuten von den Bahnhöfen Knie, Bismarckstr., Savignyplatz, Charlottenburg.
Meisterschule f. Bühne u. Konzert. Schule für Hausmusik.
Seminar für Musiklehrer u. -Lehrerinnen — Chorschule.
Unterrichtsfächer: **Gesang** (Ton- und Organbildung, Sprechtechnik, Sprachreinigung und Vortragskunst; Lieder- und Rollenstudium; Ensemble für Oper und Oratorium). **Dramatischer Unterricht** (Mimik und Fechtkunst). **Rezitation** für Konzert und Haus. **Klavier, Violine, Violoncello** von den Anfangsgründen bis zur Meisterausbildung; Ensemble-Spiel; Ausbildung f. d. Lehrfach. **Harfe,** Weigels chromatische Harfe, besonders geeignet zur Selbstbegleitung beim Gesang (Lehrinstrument frei). — **Orchesterklasse.** — **Chor.**
Sonderkurse in Gehörbildung, Primavista, Harmonie, Kritik usw.
Vorspielstunden — Vortragsabende — Schüleraufführungen — Lehrer-Konzerte — Jugend-Konzerte.
45 Lehrkräfte. — Prospekte und Sonderprospekte frei. — Eintritt jederzeit.
Direktion:
Max Battke, Sprechst. 4—6 Uhr. Frau **Marg. Kuhr-Golz,** Sprechst. 11—1 Uhr.

Inka von Linprun
Künstlerischer Einzelunterricht. ▫ Kammermusik u. Harmonielehre.
Engagementsanträge direkt erbeten.
Geigenkünstlerin, Konzertmeisterin und Lehrerin an der Musikbildungsanstalt zu Berlin, Leibnizstr. 85. Fernsprecher: Charlottenburg 2501.

Franz Magnus-Bertinetti Tenor * Konzert-, Opern- u. Oratoriensänger.
Ausbildung im Kunstgesang. ▫ Stimmbildung ausgehend von der alt-ital. (Mailänder) Schule. **Berlin W 30,** Neue Winterfeldtstr. 40. Sprechzeit 3—4.

Willy Deckert
Violoncell-Virtuose
Berlin-Charlottenburg
Kantstrasse 122.

Max Vogel
BERLIN-FRIEDENAU
Saarstraße 1
Unterricht in Harmonielehre, Kontrapunkt, Fuge, Formenlehre, Instrumentation und Komposition

Grete Hentschel-Schesmer
Konzert- und Oratoriensängerin.
▫ Unterricht im Kunstgesang. ▫
Spez.: Atemtechnik — Kopfton.
Berlin W 30, Hohenstaufenstr. 50.
Fernspr.: Amt VI, 11995.

Elsa Rau
Konzertpianistin * Klavierschule
Berlin-Wi., Motzstraße 52
Zu sprechen von 2—3 Uhr. Tel.: Wilmersdorf A. 4442.

Fritz Otto
Kapellmeister * Konzertbegleiter.
Korrepetition für Opern u. Oratorien.
Vortragsstudium für Liedergesang.
Berlin W. 50, Pragerstr. 5, Sprechzeit: 1—3.

Winterfeldt-Konservatorium und Opern-Schule
BERLIN W 30, Gleditschstr. 47 p. (am Winterfeldtplatz).
Direktor: Kapellmeister **Paul Antoni.**
Vollständige Ausbildung in **allen Zweigen** der Musik bis zur **Konzert-** bzw. **Bühnenreife.** Besondere Pflege klassischer Hausmusik. — **Lehrpersonal:** erfahrene Pädagogen und erstklassige Künstler.
Opernschule unter eigener Leitung des Direktors.
Eintritt jederzeit. Prospekte bitte zu verlangen. Sprechzeit: 11—1, 5—7. Sonntags: 11—1.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Die

Concertdirection Hermann Wolff

Berlin W 35, Flottwellstrasse 1

Telegr.-Adr.: Musikwolff, Berlin .:. .:. Telephon: Amt VI, Nr. 797 u. 3779

kündigt für den **XXVIII. Jahrgang** ihrer **Berliner**

Philharmonischen Concerte

mit dem **Philharmonischen Orchester** unter Leitung von

ARTHUR NIKISCH

nachstehende Daten an:

11. und 25. Oktober, 8. und 29. November, 13. Dezember,
10. und 24. Januar, 7. und 14. Februar, 14. März.

Frieda Kwast-Hodapp

vertreten durch

Concertdirection Hermann Wolff.

Vossische Zeitung, 26. Januar 1909.

Wie eine aus geschmolzenen Granitblöcken gegossene Mauer, **so gewaltig, fest, lückenlos und schimmernd war das Klavierspiel von Frieda Kwast-Hodapp** im Bechsteinsaal. **Diese Künstlerin besitzt den ganz grossen Vortragsstil,** zwischen dessen trotziger, unbeugsamer Macht und heroischer Leidenschaft sich beinahe schüchtern auch zartes, anmutiges Leben regt. Eine unerhört robuste Naturkraft, die von einem klugen, ernsten Musiksinn beherrscht und gezügelt wird.

Berliner Kammerspiel-Trio

Walther Lampe
Irma Saenger-Sethe
Otto Urack

vertreten durch

Concertdirection Hermann Wolff.

Berliner Lokalanzeiger, 17. November 1908.

Frau **Saenger-Sethe** (Violine) und die Herren **Walther Lampe** (Klavier) und **Otto Urack** (Violoncello) bildeten zusammen **ein Terzett von ausgesuchten künstlerischen Fähigkeiten. Selten gibt sich ein Kammermusikensemblespiel so klar, fein abgetönt und auch schön im Klange.** Ein Meisterstück war besonders das an die Tiefe der Seele greifende wunderbare Andante cantabile aus Beethovens B-dur-Trio op. 97.

Für den Reklameteil: Schuster & Loeffler, Berlin W. XXXII Druck von Herrosé & Ziemsen, G. m. b H., Wittenberg.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Julius Blüthner,
LEIPZIG.

Königl. Sächs. Hof-Pianofortefabrikant.

Hoflieferant

Ihrer Maj. der Deutschen Kaiserin und Königin von Preußen.
Sr. Maj. des Kaisers von Österreich und Königs von Ungarn.

Sr. Maj. des Kaisers von Rußland.
Sr. Maj. des Königs von Bayern.
Sr. Maj. des Königs von Dänemark.
Sr. Maj. des Königs von Rumänien.
Sr. Maj. des Königs von Sachsen.
Sr. Maj. des Königs von Württemberg.
Sr. Maj. des Königs von Griechenland.
Ihrer Maj. der Königin von England.

Prämiiert mit nur ersten Weltausstellungs-Preisen, zuletzt Paris 1900 und St. Louis 1904 mit dem Grand Prix (höchste Auszeichnung).

∴ Die ∴

NEU-CREMONA
Kunstinstrumentenbau-Gesellschaft m. b. H.
Berlin W 8, Taubenstraße 26

liefert Streichinstrumente mit echt italienischem Ton von Mk. 250,— an aufwärts. (Dr. Großmanns Theorie.) Der beste Beweis für die Güte der Instrumente ist die Tatsache, daß der Verband deutscher Geigenmacher der Entscheidung durch einen Wettbewerb dreimal ausgewichen ist. Bei einem öffentlichen Vergleichsspiel zwischen Neu-Cremona-Instrumenten und echt italienischen Instrumenten, darunter ein Stradivarius im Werte von Mk. 36 000.—, konnten laut abgegebener Stimmzettel von 513 Teilnehmern nur 14 die echten Instrumente erkennen. Dauernde Garantie. Broschüren und Preisliste gratis. Probesendung ohne Kaufzwang. Glänzende Gutachten und vorzügliche Anerkennungsschreiben von Käufern ∴ ∴ ∴ ∴ ∴ ∴ ∴ ∴ und Künstlern. ∴ ∴ ∴ ∴ ∴ ∴ ∴

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

FLÜGEL- UND PIANINO-FABRIK

C. BECHSTEIN

HOFLIEFERANT

SEINER MAJESTÄT DES KAISERS UND KÖNIGS
IHRER MAJESTÄT DER KAISERIN UND KÖNIGIN
SEINER MAJESTÄT DES KAISERS VON RUSSLAND
IHRER MAJESTÄT DER KAISERIN FRIEDRICH
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON ENGLAND
IHRER MAJESTÄT DER KÖNIGIN VON ENGLAND
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON ITALIEN
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON SPANIEN
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON RUMÄNIEN
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON WÜRTTEMBERG
IHRER MAJESTÄT DER KÖNIGIN VON SCHWEDEN
IHRER MAJESTÄT DER KÖNIGIN VON NORWEGEN
IHRER KÖNIGL. HOHEIT DER PRINZESSIN FRIEDRICH KARL VON PREUSSEN
SEINER KÖNIGL. HOHEIT DES PRINZEN LUDWIG FERDINAND VON BAYERN
SEINER KÖNIGL. HOHEIT DES HERZOGS VON SACHSEN-COBURG-GOTHA
IHRER KÖNIGL. HOHEIT DER PRINZESSIN LOUISE VON ENGLAND (DUCHESS OF ARGYLL)

Grosse goldene Staatsmedaille für hervorragende gewerbliche Leistungen 1896.

Bechstein Hall. London W.

BERLIN N.,	PARIS,	LONDON W.,
Johannisstr. 6	334 Rue St. Honoré.	40. WIGMORE-STREET.
Tel.-Adr.: BESTFLÜGEL, Berlin.	Tel.-Adr.: BECHSTEIN, Paris.	Tel.-Adr.: BECHSTEIN, London.

Anerkennende Zeugnisse der bedeutendsten Musiker.

Richard Strauss: Ich halte die Bechsteinschen Instrumente für die schönsten und feinfühligsten der Welt.

Eugen d'Albert: Mit aufrichtiger Freude ergreife ich die Gelegenheit, Ihnen von neuem meine Bewunderung über Ihre herrlichen Flügel auszudrücken. Ich bin mir bewusst, denselben einen nicht unbedeutenden Teil meiner Erfolge zu verdanken. Ton, Spielart und Dauerhaftigkeit habe ich noch bei keinem anderen Instrumente in gleicher Vorzüglichkeit vereinigt gefunden, wie bei den Ihrigen und ich hoffe, mich bei meinen ferneren Konzertreisen stets Ihrer Flügel bedienen zu dürfen.

Ferruccio B. Busoni: Erst bei meinem Londoner Recitals hatte ich eine erschöpfende Gelegenheit, mit den **Bechstein**-Flügeln bekannt zu werden. Dieselben haben in jeder Hinsicht allen meinen Intentionen entsprochen. Angesichts der höchsten mir auferlegten Aufgaben des Vortrags und der Technik, wie sie mein Programm umfassten, bedeutet das einen ausserordentlichen Erfolg für die Bechsteinschen Instrumente, **deren unbestreitbare Vorzüglichkeit zu preisen, mir zu grosser Freude gereicht.**

Teresa Carreño: Die Bechstein-Pianos, die ich auf allen meinen europäischen Konzert-Tournees zu spielen das Vergnügen hatte, sind das Ideal von Vollkommenheit, und der Künstler, der den Vorzug hat, sie zu spielen, kann sich in der Tat gratulieren. Es ist das Instrument, welches allen anderen voraus den Ansprüchen eines Künstlers entspricht und ihm dazu verhilft, alle Effekte des **Tones** und des **Anschlages** zu erzielen, die er zu erlangen wünscht. Meine Bewunderung für die Bechstein-Pianos ist unbegrenzt.

Leopold Godowsky: Es ist mir ein wahres Herzensbedürfnis, Ihnen meine unbegrenzte Bewunderung und Begeisterung für Ihre so herrlichen Instrumente hiermit ausdrücken zu können. Die Schönheit und unendliche Modulationsfähigkeit des Tones, sowie die ausserordentlich angenehme Spielart befähigen den Künstler, das wiederzugeben, was er im Grunde des Herzens fühlt. Mit einem Worte, **das Bechstein-Instrument ist und bleibt die Vollkommenheit, das Ideal des Künstlers.**

Sophie Menter: Bechstein ist der König aller Pianofortebauer.

Artur Schnabel: Bei allen **Bechsteinschen** Instrumenten habe ich die gleiche unerschöpfliche Fülle, edle Schönheit und singende Tragfähigkeit des Tones, die gleiche Anpassungsfähigkeit an jegliche Art des Anschlages und der Technik, die gleiche nie versagende Zuverlässigkeit, kurz alle jene Vorzüge in unübertroffenem Masse vereint gefunden, die keinen Wunsch des Spielers unbefriedigt lassen. Jedes Instrument dieser Kunstwerkstatt, das der Pianist anderswo zu spielen hat, wird ihm so vertraut erscheinen wie der „Bechstein", den er bei sich zu Hause benutzt und liebgewonnen hat.

Richard Wagner: Die Bechsteinschen Pianos sind tönende Wohltaten für die musikalische Welt.

UNIVERSITY OF MICHIGAN

Herrosé & Ziemsen, G. m. b. H., Wittenberg.